愛美的戲劇

陳大悲編述

中華民國十一年三月十日印刷
中華民國十一年三月二十日初版
中華民國十一年四月一日再版
中華民國十一年四月十日三版

版權所有
不許翻印

每册定價大洋六角
外埠另加郵費六分
不折不扣

陳大悲編述

北京丞相胡同四號
晨報社發行

北京丞相胡同四號
明明印刷局印刷

總發行所　北京丞相胡同　晨報社

分發行所　外埠各省大書坊

目錄

頁

紹介這一部創見的戲劇書

觀塲

我和大悲做朋友，是從報紙上談戲劇起的。大悲專研究新劇，讀書很多，舞台上底經驗也不少。我在報紙上攻擊舊戲，提倡新劇，初起的動機，全是感情作用，所發的議論，也多半是出於直覺，並沒有什麼學理上的研究，經驗更不必說了。只因爲既開了這個提倡新劇底端，其勢不可以已，於是乎也跟着大悲找了些書報，半路出家的研究起來。越研究越覺得提倡新劇(眞的新劇)底必要，而我們中國底新劇所以一時提倡不起來，並不是社會不容納新劇，實在是提倡的人，對於戲劇底知識(除文學的方面)太直覺了，而且是零碎的直覺。把這種直覺的知識應用到戲劇上去，無論做演劇家或做評劇家，都是不够分數的。眼前新劇底成績不良，自然是毫不足怪。

精密的學問，是從常識積累上去的。戲劇在歐美各國已經成為專門的學問了。日本也漸漸有這個趨向。惟獨我們中國，還站在「賤視俳優」底時代裡。一般人不認識戲劇底價值不必說。就是常常演劇評劇的人也無非是一種文人底游戲。當作學問研究的，比鳳毛麟角還少。不客氣說一句話，現在的一般中國人，實在連戲劇的常識也沒有，那裡會有精密的學問？那裡會產出好戲劇來？

我常和大悲幾個朋友商量，我們七張八嘴做文章罵舊戲罵假新劇，實在是白費氣力。因為凡是判斷一種是非，必要先有一種公認的標準。譬如法官判案，必要有一種公認的法律，那判決纔能夠有效。我們固然不能訂出一種戲劇的法律，強倒大家服從。然而要是毫無公認的標準，單憑各人底直覺來定是非，我可以說是白，他可以說是黑，任什麼議論也是無結果的。我們要提倡真的新劇，批評現在戲劇底是非，與其零零碎碎攻擊人，不如先闡明了戲劇上應該公認

的標準，然後再往下說。公認的標準是什麼？就是世界戲劇界普通適用的常識。

戲劇底使命是什麼？戲劇底目的是什麼？戲劇要怎麼纔叫做好？怎麼纔能够好？這都是演劇界與評劇界應有的常識。而我們現在演劇評劇的，就連這些常識也沒有。一班舊戲忠臣，敢於把舊戲不合理底地方說成合理，來對抗真的新劇。譬如全不懂生物學的人，敢於否認進化論。全不懂生理的人，敢於說肉體可以成仙。在他們方且自以爲議論奇闢，殊不知是可笑得不值一錢的屁話。一班直覺的新劇家，對着這種舊戲忠臣底頑梗態度，沒有真的灼見能够折服他，不是氣得信口胡罵，就是模糊調停，主張各行其是，弄得戲劇界底是非異常混沌。真新劇急切抬不起頭來，舊戲也永遠沒有進化底希望。總而言之，都是缺乏戲劇常識底緣故。所以我們覺着眼前要提倡新劇，第一是普及戲劇的常識要

緊。

普通學校沒有門徑，不能進專門學校。我們既把戲劇認成一種學問，那研究底程序，當然也是要由普通而專門的。我們搜集西洋日本講戲劇底書籍雜誌，雖然已經不少，也很想陸續譯些出來，供大家底研究。但是專門色彩太重，或者理論過高的，對於現在這無戲劇常識的社會，恐怕不但效益很少，反可以惹起許多迷惑。況且我們是希望眞新劇『社會化』的，與其造就少數的專門戲劇家，不如先造就大多數懂新劇的人。就這一層說，也是先普及戲劇的常識要緊。

大悲編這一部愛美的戲劇，就爲的是應上頭說的那種要求。這部書是要敎演劇家，評劇家，以及一般觀衆都可以看的。換句話說，就是普及戲劇常識的書作之一種。單靠這一種書，固然還不够網羅一切戲劇上底常識，然而我相信讀

過這種書，一定比單去讀那些無系統的劇談好得多。所以在他剛纔脫稿第一章底的時候，我就急忙介紹給大家看。這部書底內容，除了大悲自序之外，共分八章，第一章概論，第二章選擇劇本，第三章組織法，第四章排演法，第五章演劇人必具的資產，第六章化裝談，第七章舞台與佈景，第八章結論。這是大悲自己預定的大概目次，我也很贊同的，用不着我多饒舌，請大家逐章逐節去領略他底內容罷。

十，四，十八。



編述底大意

陳大悲

近來各處學生演劇團體通信來詢問演劇方法的很多，著者因為不便一一詳細答覆，所以勉力編成這一本小書，作『芻蕘之獻』。但是倉卒脫稿，遺漏與錯誤在所不免。博學多聞的讀者，儻肯隨時指正，賞賜些修補的好材料，那是我極歡迎極感激的。

大凡一個人生在世上，除了吃飯，穿衣，睡覺之外，還要得到精神上底安慰，使精神有所歸依；精神不得安慰，無所歸依，就要感覺痛苦。知識比較複雜的人，感到這種痛苦的時候比較多些。許多煩悶的青年要蹈海，要投河。許多自命老成的人，要練丹田，守祖竅，妄想去修那不可知的神仙。許多顧影汲汲的寄生蟲，要去嫖，賭，縱酒，捧坤角，做花報，以及一切害人的墮落行為。固然各有各底原因，而其共通的原因，可以說都是由於無所依歸的精神，得不

着安慰而起。換句話說，就是精神上起了飢荒。北五省鬧旱災，除了借災發財的凉血動物以外，中國人，外國人，一樣的都起了惻隱之心，大家犧牲財力，來救濟這班受災的同胞。然而無數萬人因爲缺乏了精神的飯食，糊裡糊塗甘心向死路上走去；竟沒有人理會到，沒有人立下決心來尋一個利人利己的救濟方法。一班講『詩云』『子曰』的人，總說洋鬼子只知道物質文明，不曉得身心性命底學問，請問只看見口腹的飢荒，不看見精神的飢荒，是不是在物質之下的近視眼？

精神的饑荒不止一端，精神的糧食自然也不止一種，然而我們就戲劇論戲劇，算他是一種救濟精神的糧食，大概總不能說是不對。歐美各國都把戲劇看得與學校，藏書樓，公園等一樣重要，許多地方都把劇場底建設，列在市政科目之內。國立的劇場，國立的戲劇學校，差不多各國都有。一則因爲戲劇從聽覺

視覺兩路夾攻到人底心境上去，比較單在視覺上（如書籍圖畫一切美術）或者聽覺上（如音樂講演）顯神通的，其感化力格外偉大。種種的善德，如同情心，美感，創造的衝動……都能於不知不覺之間，被戲劇引誘他從發展底路上走，而且比較別種藝術易於成民衆化與社會化。所以要積極的安慰民衆底精神，使他日日向上，不可不極力促進戲劇。二則戲劇底感化力既異常偉大，要是惡化起來，那流毒也是不可思議，所以要消極的防止民衆精神底墮落，也不能把戲劇放任，給一般無知識無理性的人去胡攪。

我們現在的戲劇怎麽樣？從『教化的娛樂』底立脚點上觀察，够不够得上稱做『戲劇』？有良心的明眼人，自然看得出來，不用我多費唇舌。總而言之，要將就現狀流轉下去，我們這個社會，只有一天天被戲劇惡化，不但精神上不能把戲劇做糧食，而且戲劇反倒是精神上的砒霜，鶴頂紅，這是我敢斷定的。幸而

一部分有覺悟的青年同志，已經感觸到這一點，常常有利用時機來表演新劇的，區區也追隨諸君子之後，試驗過許多次，覺得戲劇前途很有光明底希望。但是就社會上說，新劇(非職業的新劇)底空氣，固然比舊劇乾淨得多，而就新劇底本身上說，現在還多半是本能與衝動底表現，並未入系統的藝術底階段，是無可諱言的。我底學問經驗雖然有限，然而想在戲劇上得着我們救濟精神的糧食，敢自信我這一腔熱情，比別人發得更早更急。當着我們這精神上的糧食纔在萌芽還未長成結實底時候，因爲沒有一部有系統有首尾的著作可以做『精神的糧食底培養法』，姑且把我所知道的寫個大概出來，救這暫時的饑荒，實在是義不容辭的事。或者有人駡我僭妄，說我想編這部書出來冒充戲劇的普通教科書，那也顧忌不得許多了。

我編這部書的材料。多半是從雪爾敦陳鼐底『劇場新運動』(Sheldon Cheney's

The New Movement in the Theater），愛默生泰勒底『愛美的舞臺實施法』(Emerson Taylor's Practical Stage Directing for Amateurs)，維廉蘭恩佛爾潑底『二十世紀的劇場』(William Lyon Phelps' The Twentieth Century Theater)等幾部書裡取得來的，其餘還有四五種參考的書。我起先原想專譯『愛美的舞臺實施法』，因爲這部書專爲美國人而作，與中國情形很多不合，不如拿人家先進國底戲劇書做基礎，編一部專爲中國人灌輸常識而且可以眼前實用的書，比較的有些收穫底希望。所以書中除採用共通有用的理論及方法以外，其餘多就我國戲劇界底現實情形立言，其中指摘弊病，或者有不客氣與得罪人底地方，只好求讀者原諒原諒罷。

十，四，二十。

愛美的（AMATEUR）戲劇（即非職業的戲劇）

第一章　概論

（一）　何謂愛美的戲劇

『愛美的』這個字，脫胎於臘丁文底Amator，意思即是愛美的人；法國字 Amateur底意義是愛藝術而不藉以餬口的人。中國人有譯作『清客』的，有譯作『客串』或是『票友』的，其實都不很妥，因爲『愛美的』這個字，並不能代表陪貴人玩笑的『清客』，更不是專拾伶人牙慧的『客串』和『票友』所能當得起的。大凡自由研究一種藝術的人都可稱爲愛美的，如愛美的照相家，愛美的彫刻家，愛美的繪畫家之類。日本人譯作『素人』，我們也不便借用，因爲恐怕要與『吃素的人』『穿素的人』等相混。現在我暫且把他譯爲『愛美的』，等到高明的先生，想出一個意義與原音更相近的字之後，我再來樂從。

愛美約戲劇，自然不用解釋是愛美的人所演的戲劇了。愛美的戲劇底對待名詞就是職業的戲劇；不論那一國都有愛美的戲劇出現，與職業的戲劇對抗。歐美各國，以至和我們鄰居的日本，都有許多愛美的戲劇團體，大概以所在地命名的居多，如『東京愛美的劇團』，『倫敦愛美的劇團』，之類。歐美人足跡所到之處，幾無不有愛美的戲劇團底組織，同船的職役有以船爲名的愛美的劇團，同營的將士有以國爲名的愛美的劇團。駐剳北京的外國兵營裡，各有各的愛美的劇團。

學校劇團既以學校爲名，自然不至與職業的劇團相混：所以無愛美的之名而有愛美的之實，因爲愛美的是職業的對待名詞。

中國現有的所謂『文明新戲』，原來也發源於愛美的劇團。『春柳』『進化』等社最初並不以營利爲目的。可惜當時少數愛美的戲劇家，爲了曲高和寡的緣故，

畢竟爲舊社會種種惡勢力所壓迫，漸次由愛美的而變成職業的。到了現在，所謂這個社，那個社，已純然成了一種遊戲場底裝飾品，無業者底棲流所，許多目不識丁的新劇家在那裡糊亂混飯吃，竟不知戲劇藝術爲何物。這樣不堪屬目的變遷，實在出乎當時創始者底意料之外。

（二）愛美的戲劇之由來

心理學告訴我們，『演劇一事，發源於人類摹做的本能，』所以健全的小孩子，幾乎沒一個不愛摹做大人底說話與行動；這就是演戲底根源。他們不但愛看人家演戲，而且還要自己學演戲，倘不是被羞恥的本能所抑制，只怕全世界人，個個都能練成很好的戲劇家了。摹做的本能愈強盛的人演劇的慾望就愈發達，『世界原是一個大舞台，男男女女無非是演劇人』，莎士比亞這話底意思，是說除了這個世界，再沒有真的舞台。我們原可以不必另求人爲的舞台，去逐我

們演劇的慾望。無奈普通社交場中，往往不容我們想說甚麼就說甚麼，想怎樣做就怎樣做，因此我們不得不在這種大舞台中另闢一個小舞台來，使我們演劇的本能得以自由發展。

小孩兒堆土爲城，架木爲屋，握到筆就想畫，拿到笛就想吹，這是發源於人類底創造的衝動。我們較爲文明的人，今日所以不至於永遠『穴居野處，茹毛飲血，』就全靠這種衝動做原動力。凡人在青年之時，創造的衝動最爲發達，因爲無處發展，衝動受了打擊，所以有怪誕思想與惡劣行爲，漸漸墮入不可收拾之境。戲劇是各種藝術底結晶，有聲有色，可以令人忘愁解悶，『情緒一觸，頓使人我混成一體』。因此聰穎的青年，往往借戲劇以發展他們創造的衝動。

近代的文學家，漸漸認識戲劇底眞精神與眞價值。他們知道文藝與人生接觸最近的一點就是戲劇。所以近代的文學家幾乎每人都有一兩個很得意的劇本介

給他進世界的文藝界去。最好的文藝品既包含在戲劇的大袍裡面，一般研究文學的學生教師，自然不得不由劇本中吸取藝術之美。學生與教師既常與劇本相周旋，自然不能不見景生情，漸漸到了躍躍欲試之境。

但是在現在的經濟情形之下，普通劇場中的空氣往往不能充量的潔淨；教師與學生在這種劇場裡與職業的演劇人同台演作大不相宜。於是乎學生界遂不得不在自己校中另建『化驗室式的劇場』(Laberatory Theatre)，歐美各大學底多數都有這一類的劇場，中國底教育界如果將來有一天得到眞生命，這一類的劇場一定是處處都該有的。

非學生界一面為要發展自己愛美的慾望，一面又不滿意於營業式的劇場與劇社，於是不得不組愛美的劇社或是劇場；所以文明人足跡所到處都有相當於社劇底自由結合。

學校紀念日，國慶紀念日，籌募天災與人災底賑款，和孤寡底撫恤基金，都足以促成臨時的愛美的劇團底組織，因爲慈善事業，最易號召一般人，所以愛美的戲劇，往往與慈善事業形影相隨。在一般人底腦筋裡，已結成了一種聯想。就是我們這社會的同情最薄的社會，也多少有些這種傾向。但是愛美的戲劇就長遠與慈善事業相終始嗎？愛美的戲劇底責任，盡在於此嗎？這是我們以後所要討論的。

（三）愛美的戲劇研究之必要

最近歐美底戲劇運動，大概是職業的戲劇和愛美的戲劇同時並行的，他們底職業的戲劇，和愛美的戲劇，一樣都是表演文學上有價值的劇本，一樣都注重舞臺上底藝術，都有安慰人底精神指引精神向上的作用，根本上並無什麼區別。所不同者，就止是組織分子。以不以戲劇爲職業而已。要單就藝術上說，愛

美的戲劇家或者有不如職業戲劇家的地方。因為他們以戲劇為職業的優伶，普通的教育程度，和普通人並不相差，並不是向科班投師學藝的貧兒以及私坊老班買來當猴子耍的苦小子。並且有很高等的文學家與藝術家，始而因愛慕戲劇。從事研究，結果由愛美的成職業的。而戲場底總理以及舞臺監督。又多半是很有學術經驗的人，時時刻刻絞腦血在那裡圖進步，作高尚優美的競爭。所以單就戲劇本身上看，像現在歐美各國．差不多可以說有了職業的戲劇，就沒有愛美的戲劇也不要緊。

什麼原故，歐美各國有了很進步的職業的戲劇，他們還有人提倡愛美的戲劇呢？這中間的原故固然很多，簡要些說罷，他們不是不滿足職業的戲劇底『質』，是不滿足職業的戲劇底『量』。不是要提倡愛美的戲劇來打倒或者代替職業的戲劇，是要把戲劇底感化，安慰，一切影響，擴充到職業的戲劇以外，使他成

為民衆化。

我們中國現在的戲劇是什麽東西？記得有一位舊戲的忠臣說，『舊戲是中國歷史的產物』，這話眞是一點都不錯。就我們眼前看，不但舊戲，就是那到處賣錢的『文明戲』，也都是中國歷史的產物，雖然面目不同，骨子裡實在一樣，都是代表中國這野蠻，齷齪，愚蠢，荒謬，……一部不進化的大歷史。要拿『現代戲劇底意味』來看，中國所有種種職業的戲劇，都可以說『非戲劇』，也就可以說中國無戲劇。

歐美各國，已經有了很發達進步的職業的戲劇，他們尙且認為有提倡愛美的戲劇之必要。像我國現在陷於這非戲劇無戲劇底狀態，職業的戲劇界，絕對沒有進化底希望。愛美的戲劇之必要，比人家更加緊急，是極明白的。我並非主張將來改良進步之後永遠不許有職業的戲劇，也不是說無論何時，凡是職業的

戲劇就不好。但是就目前而論，要把這非戲劇底狀態挽救過來，使他走上『現代戲劇』底路，這個責任和希望，却非加在愛美的戲劇家身上不可。怎麼講呢？現在中國底職業的戲劇（無論新的舊的），根本上一句話，就是『以無知識的人演無意識的戲』。所用的劇本，是完全沒有『現代意識』的。演戲的人，除了極少數外，不是目不識丁的苦小子出身，就是擦白混飯的流氓變相。中間那極少數有知識的，既不能不以此為職業，在他們這非戲劇的環境之中，所有的知識，也就不能不被生活的壓迫，屈伏到等於零的地位。所以我國現在要望有好的戲劇出現。只有讓一般不靠演戲吃飯，而且有知識的人，多組織愛美的劇團，來研究戲劇，不然，就絕對沒有希望。

斷自今天來說，我國實在還沒有愛美的戲劇發生。因為一班有知識的人所組織的新劇團，都很少充分研究練習底機會，雖然能知道這一種『美』，而還沒有

圓滿實現這一種『美』底能力，這是不必諱言的。至於舊劇的『票友』，那更難說了。他們用的工，費的力，雖然比現在研究新劇的人多上十倍百倍，因為他們沒有『現代戲劇』底觀念，又缺乏審美底意識，只知死在那非戲劇的舊戲脚跟下討生活。在他們主觀上，或者也自以爲是愛美，而殊不知所愛的不但不美而且是醜。他們所愛那些什麼『王佐斷臂』底金斗，『李逵鬧江州』底臉譜，王寶釧進窰出窰底身段，諸葛亮坐在城樓上唱的『東西征，南北勦，博古通今』那一類狗屁不通的唱詞……無一樣，不是現代戲劇裡所不能容的。現代戲劇固然也有詩歌體的。我也不是絕對主張廢歌劇。我相信歌舞也是人類底一種本能，也應該使他有適當的發展機會。然而在戲劇上講究，却不能硬把野蠻時代那『打鬼』，『跳月』『……底歌舞，糊裡糊塗就拿來冒充歌劇。像現在最流行的什麼『我楊家秉忠心……』什麼『夫妻們坐在……』這些戲都要算做歌劇，那中國歌

劇名家也太多了，莎士比亞與莫里哀還値一個錢嗎？我說這些話，並非要想和那對着舊戲盡愚忠的人辯明是非，(因爲和他們是永遠辯不明的)。我是從此看來，覺得我國不但職業的戲園沒有希望，連非職業的戲劇(舊戲)也沒有希望，因此這愛美的劇團更不能不多多組織。換句話說，我們理想上的愛美的劇團，是要求根本上建設眞好的現代戲劇，去代替那非戲劇的惡戲，所以這種研究，比歐美各國是格外重要格外緊急的。

有『現代意識』的人，都知道戲劇運動是文化運動底一種，無論從社會的方面或是人類的方面，都可以看出『戲劇研究之必要』來，這些話用不著我多說。我說中國現在有提倡愛美的戲劇之必要，是就戲劇底本身上立論。但凡提倡一件必要的事，不是大家鼓吹一陣口頭禪就能成功了的，還要有一番切實的研究纔行。愛美的戲劇，既有提倡之必要，就有研究之必要，是不待言的。要提倡

愛美的戲劇，當然不能不望智識階級負責任，而我國現在提倡愛美的戲劇底智識階級，（主要的是學生界），似乎還只在大家鼓吹，沒進到研究底境界裡去。（臨時的排演，算不得研究。）這中間固然因為有時間精力所不許底原故；然而因為不認識研究底道路，以致無從研究的，也恐怕不能沒有。我編這部書，就是要和大家商量商量愛美的戲劇研究底道路，使研究的朋友，立刻可以向着這道路上走。

研究戲劇，大致分兩條路；一條路是研究戲劇的文學（就是劇本），一條路是研究劇場的舞台的種種設備和種種藝術。雖然易卜生偏重前者，戈登格雷偏重後者，實兩者不可偏廢。易卜生底劇本，不但拿梅蘭芳楊小樓底做工，口白，演出來不成東西；就是讓現在中國賣錢的新劇大家去演，易卜生看見也是只得叫那連珠箭的苦，沒有好感情的。好演員離不開脚本。不通的劇本，任是誰也

演不出好戲劇來，這是很明白不消說的。戈登格雷底無聲劇，更顯得劇本底重要。不藉言語聲音底力量，單靠種種動作，表演出種種感人的情節來，決不是沒有好劇本去做精細的圖案所能奏效的。所以愛美的戲劇研究，必要兩路並進纔可以。

愛美的戲劇研究底興味，多半由讀良好動人的劇本引起來，這是不可掩的事實。因為讀了良好動人的劇本，就情不自禁，要想教死的紙變成活的人，醜的煤烟油質變成如火如荼如繭如絲的情緒，冷靜無聲的字句變成徹耳沁脾的妙音。於是乎研究劇術，組織劇社，種種戲劇的運動由之而起，大有不能自已之勢。老實說，就是要過那臨場一觀或者登台一試底癮。戲劇文學，對於愛美的戲劇，有如此重大的影響，自然應該有特別的研究。但是本書所討論的，卻是關於劇場舞台底方面多，關於劇本底方面少，什麼緣故呢？一因為戲劇文學底內

容很複雜很廣大，在文學上自成一科，要尋書纔能說明，不是一本戲劇概論所能兼容並包的。況且現在研究文學的人，在這一方面很有逐日興盛的樣子。譯的著的，雖然不能完全美備，供給眼前研究的材料總算有了。而劇場舞台方面，還沒有一部有系統的著作。爲愛美的戲劇打算，要他容易實現，那劇場的舞台的種種設備和藝術，實在是比較的更爲緊要。戲劇文學和舞台藝術，有最密切的一點，就是『劇本底選擇』。本書雖不以研究戲劇文學爲主要目的，而關於這一點也不敢忽略。但始終是爲促成愛美的戲劇底實現，並非要提倡紙片上的戲劇，這個主意是要希望讀者了解的。

第二章　選擇劇本底討論

(一)　劇社與劇本

西洋許多愛美的劇社在未成立之前早就有了幾種傾心愛慕的劇本了。換句話說，就是愛美的社員(至少是發起的分子)，腦中先有幾個劇本在那裡蠕蠕欲動，躍躍欲試，然後驅使自己去盡瘁於組織愛美的劇社，以求發展他底創造衝動。像我們近來爲了賑災，就想籌款；爲了籌款，纔想演戲；爲了演戲，然後結社，然後派定委員，四出搜羅劇本的，很少很少。因爲『愛美的演劇人』這幾個字底原義就是『愛戲劇藝術的人』。戲劇藝術永遠不能與劇本離婚，沒有劇本，戲劇藝術就不完全了。平素不知劇本是什麼東西的人，那裡還配靦顏冒充愛美的演劇人。職業的演劇人，進劇場的動機或許是爲的要求得到衣食。愛美的演劇人進劇場來，爲的是甚麼呢？請仔細想一想。

我希望我們中國不久有許多真的愛美的劇社應時而起，然而我尤其希望有志於愛美的戲劇的朋友，在未曾發起組織實演的劇社之前，先聯絡幾個真愛戲劇的同志，在讀劇本的正項功課外，組織戲劇研究社先去研究劇本底文學方面。這是正當的辦法。若專靠一時好奇的衝動，不費一些躊躇，就組成毫無根基的劇社；結果就與現在游戲場底『文明新戲』一樣：今天姨太太演『濟公活佛』，明天新聞記者演『安重根刺伊藤』，後天佛教會演『阿彌陀佛』，再後天也許演一齣破除迷信毀謗宗教的戲。這樣隨波逐流，朝秦暮楚的娼妓生活，愛美的戲劇家願意幹嗎？這樣改良戲劇提倡戲劇，簡直是戲劇藝術底罪人。我底朋友半梅君說，『現在的新劇家除登台之外，絕對的不許人提到一個「戲」字』，原來他們（現在職業的演劇人）底厭惡戲劇，猶如不守清規的和尚厭惡泥塑木雕的菩薩一樣。天下最不信佛的人，就是這一班職業的和尚；天下最不愛戲劇的人，

也就是現在一班職業的演劇人。這兩種人不是爲騙飯吃，決不許人信菩薩，決不許人談戲劇。因爲和尙不能盡職，所以眞心提倡佛教的朋友（自然不是把聽講經做面子佔地盤的闊人大老）責任更加重了；因爲優伶不能盡職，所以愛人的戲劇家責任更加重了。

中國現在的職業新劇家，他們根本上就不要劇本，自然說不到選擇底問題。這個問題，是對於愛美的戲劇家纔發生的。愛美的戲劇家，多半有文學的素質，或者富於文學的感受性，要憑着固有的眼光去選擇劇本，讀着是好文章的，演出來未必就是好戲劇，是極不妥當的。即不然，或者偏愛一種主義或是一個派別，就拿來做標準；與他相合的劇本就好，不然就不好，那結果底不能圓滿也是一樣。所以對於愛美的戲劇家，選擇劇本底問題很爲重要，值得特別討論一下。

（二） 選擇劇本底四個標準

拿研究的態度來講，無論什麼人，萬不能把世界所有名劇，一齣一齣硬下判斷，說某劇可演，某劇不可演。因爲劇本在舞台上所收的效果除開演員底技能之外，還有時間空間底關係，沒有一個劇本隨時隨地演來，都得着一樣成績的。倘若撇演作方面於不顧，單就劇本判斷，那就更渺茫了。一個劇本，這人以爲極好的，那人也許以爲極壞，今年自己讀了以爲不好的，也許明年又覺得極好。愛美的戲劇家，知識意見總是比較優佮複雜而且自由的，像這們各好其好各愛其愛，無所取決，結果必至於選擇不着劇本而止。要選擇劇本，不能沒有個大體上公認的標準，這是很明白的。這個標準，既不能列舉若干劇本來表示他，那自然只有用概括的方法。但又要概括而不偏於文學的主觀，因爲在這裡是爲演劇而選擇劇本，不是爲讀書而選擇劇本。就這個觀察點說，選擇劇本底

標準，可以舉出四個，就是（第一），這劇本值得排演嗎？（第二），這劇本現在能演嗎？（第三），這劇本能在眼前這社會裡演嗎？（第四），我們有演這劇本的能力嗎？

關於第一個問題（就是值得排演），我們先要知道文藝界常常有兩種極端的派別在那裡互相攻擊。偶爾讀到幾本外國文藝品的朋友，猶如辛亥年的時髦黨員一樣，學了某一派底幾句口頭禪，就得意洋洋向人家聲明，我是易卜生派，我是哥德派，或我是戈登格雷派。其實他們底元始天尊，開山老祖，未必肯剃度他，爲他行洗禮，因爲凡是眞正的學者與研究家都不歡迎盲從的介高徒。在一種職業或是藝術裡，首倡革命的人更不喜歡這樣的盲目人，因爲他們所注重的是知己知彼。我深願眞有誠意倡造中國戲劇的同志，不要上這一類時髦滑頭底當。

兩個極端的派別是甚麼呢？一種叫『藝術派』，又一種叫『人生派』。一派以『美』爲標準；舉凡一切不美的表現，都應當驅出藝術界之外，因爲他們不配冒充藝術。一派以『眞』與『善』爲標準；他們以爲凡是描寫逼眞而且切於人生的都是美的；翻轉來說，不逼眞不切人生的就不美，就不配冒充藝術。由這兩大派又分出許多分歧的支派來，鬧得藝術界裡烟霧騰天，往往把很清醒的頭腦都迷昏在戰爭底麻醉性裡，藝術界底眞正進步因此反遲緩了。這個毛病，在文藝界程度很幼稚的社會裡，尤其厲害。

我們研求藝術的人，是否應當調和折衷於兩派之間？或是在未進門時先應當在自己頂門蓋上鈐下一個某派某主義底標記，握了某派底刀槍在門外亂舞一陣，先出一個鋒頭給外行看看？對於這種問題各人有各人底答案，不能化我一人底意見爲公共的。但是我們可以斷定選擇實演劇本時，不在乎這些，第一個問

題就是『值得排演嗎?』換言之，就是無論藝術派的也罷，人生派的也能，總要值得排演的纔行。

愛美的戲劇研究者，既重在精神的創造，而不屑於爭物質的佔有，不爲職業戲劇家所處之環境所束縛，自然可以自由研究自由練習與自由排演。但是排演一齣戲，比不得讀一齣劇本那樣容易。這是要費許多光陰與精神才能成功的。我們排演一齣戲，先要自問對於人生和藝術的貢獻，能不能與銷耗的光陰和精神相抵?一齣戲自然總離不了一段故事，我們排演的那一齣戲，如果僅僅是一篇故事，（甚麼兩男奪一女咧，兩女奪一男咧，——就是法蘭西式的『三角戀愛』——公子落難小姐贈金咧，淸官私訪破案咧，偵探進賊窟冒險咧，種種俗人所視爲情節新奇的事，）其中毫不含得有如何意味，蘊得有如何背景，我們就值得費去這許多寶貴的光陰與精神去排演嗎?這一類評書材料，大鼓材料的

奇情新劇，職業的新舊劇家都能對付，他們還嫌看戲的人太少呢。我們何苦一定要分他們底看客過來？我們辛辛苦苦求得的一點知識到那裡去了？我們得知識學問的機會既然勝過職業的朋友，我們排演的戲不該比他們更高一層嗎？

讀者不要誤會，以為我反對上面說的那些情節。我深知道現在中國人看戲的程度還非常之低，剛戒了鴉片的朋友，連紙烟都不許他吸，未免太不近人情了。大鑼小鼓鬧慣了的人，驟然連情節離奇的戲也不許他看，要他從粗厲刺激的空氣裡跳到靜穆清深的境界去，不但不知好處在那裡，並且還要發生極不快的感覺。我們為社會而提倡戲劇，原不是要做『無人處誦經』的修行家。拿戲劇去迎合社會底弱點固然不可，故意要人來做『攢眉入社』的陶淵明，那也很可以不必。過於平凡，在中國人(一般的人)腦中全不生刺激作用的劇本，我也是不贊成眼前多用的。不過不能專用奇離的情節去招惹人，和舊戲貼『當場出彩

』底報子一樣，這中間要極有分寸，如其不然，演來沒人看，和看了毫無益處，從演者底目的上說，同是一個值不得，並無什麼區別的。

第二個標準是『這劇本能在現在排演嗎？』前節已經說過，我們目前還不宜多用過於平凡，刺激力太弱的劇本，至於理智色彩太濃的也是一樣。現在中國正在半推半就，一步三回頭，由舊時代走向新時代來，實在還沒有走上路。在這個過渡時代不許演過渡戲，一味唱西洋高調，自鳴淵博，就如小孩子站在椅子上面，自以爲與大人一樣高，却忘記了兩隻脚還沒有着地呵！所以有人說『此時還不配排演娜拉一類的新劇，』我覺得這話很有見地。莎士比亞時代的人，決計看不懂易卜生底戲劇，時代與時代不同，是沒法去勉强的。

話又要說回來了，我們愛美的戲劇家不以高談文學爲止境，要想向民衆社會裡去實演我們底戲劇，自然不得偏重提高。然而一方面我們也不宜偏向低劣方

面走一味去迎合社會心理。因爲看慣花鼓戲，胖班戲，梆子戲的民衆，非看刺激獸慾的戲不能過癮，我們就學『文明新劇家』，多演幾齣浪子蕩婦式的戲，去迎合他們底心理，也是良心上萬萬不許的。

總而言之，我們對於受皇帝和貴族流毒的戲劇害得幾乎快死的人心，要想盡心竭力的挽救過來，就不得不學醫生替人戒烟一樣。看着受毒的人呵欠噴嚏來個不斷，我們教他再去多受些毒固然不對，但是打發他立刻上操場去，教他與強壯的人一起去練習百碼賽跑也是不可。我們主張實行的人，在現在的中國演劇，第一要有耐性，第二要有良心，第三要有認識時代的眼光，第四要不怕罵。爲甚麼要不怕罵呢？因爲我們在這個過渡時代裡做這個過渡時代的人，眞有『前不見古人，後不見來者』的苦境。我們採用繙譯或是自編的劇本時，只是『實事求是』把眼光注重現在，不暇爲將來而多慮，更不願受過去底束縛；就難

免要聽新人罵我太舊，舊人罵我太新。這是實行家免不了的痛苦。想規避這種痛苦，你就只能永久做一個理想家，萬萬不能在現在過渡時代的中國裡當一個實行家。

原來我上面說的四個選劇本的標準是互相關係的，所以說到第一就牽連第二，現在講第二，又跳到第三裡來了。現在簡直討論第三個標準罷。

第三個標準是『這劇本能在這個社會裡演嗎？』我們要認識現在這個時代，同時就要認識這個社會裡人底性情，習慣，風俗，等等的環境。譬如北方人性質剛强，好勇鬬很，你若專演行俠尙義的戲給他們看，演得固然合度，自然一定能受北方觀衆底歡迎。但我們不能一味在歡迎方面着想。我們要知道好勇的人不宜再鼓勵他底好勇。勇敢固然是一種美德，然而義和團憑着血肉去與鋼彈鬬氣，又何嘗不是舞台上常常見的黃天霸，武松，石秀，等月長日久的薰陶出

來的呢？

在現在的民衆社會裡，不宜多演意義高深的問題劇，因爲能了解這些高深戲劇的，只是少數的智識界，與戲劇的民衆化原旨相去太遠了。但是我們一面也不可過於迎合羣衆底淺薄的心理，譬如你說在街上看見一輛汽車撞死一個人，把那汽車夫說得非常凶很，聽的人自然要罵這一個汽車夫沒有人心，甚至於咬牙切齒想去撲殺他。但是這種羣衆感情，激起來有什麼好處？

從來許多英雄，豪傑，偉人，政客，利用的武器就是這種羣衆心理。利用得當，可以驅逐許多人去戰死沙場，『馬革裹屍』，臨死不叫半個『寃』字。成績是『一將功成萬骨枯』，『虎去狼來』，『以暴易暴』等等。眞正的戲劇家不以激起這一類危險的盲目的淺薄心理爲能事；他要給人見到使汽車夫撞禍的種種背景與眞凶，引起人底同情心來，不以汽車夫爲可恨，而以汽車夫爲可憐。要攻擊所

以使人作惡底根源。因為那個惡根源，不但能陷那個無智識的汽車夫犯罪作惡，如果光顧了我，我也未必不像他一樣的犯罪作惡。有價值的劇本，一定有這樣擒賊擒王的手段。

手段底用法，應當跟着對象—就是看客—底智識程度而轉變。看客底智識高，不妨隱隱約約，半吞半吐寄在說白底詞意裡。但是在如今這過渡時代的觀劇界裡，似乎還應當用一種臨時的表現手段，把深晦的劇情改為顯現些。所以我覺得要救濟目前中國戲劇界底饑荒，不可抱獨善主義，注目在萬世不朽的榮譽上，也不可踩了高蹺混進世界的戲劇界裡去冒充長腿。萬不得已時，我們也只得採用改編的西洋劇本，不暇顧慮批評家底責罵。在過渡時代要在民衆中間實行一種事業，萬不能怕人攻擊，否則就得學一般理想家底榜樣，怨自己出世太早了。

第四個標準，是『我們有演這劇本底能力嗎？』換言之，就是要適合演作與設備之可能。西洋底愛美的戲劇家，因爲沒有像職業的戲劇家那樣受專門教練的機會，以致有許多地方不能與職業的戲劇家比美，在現在的中國裡却並沒有這種情形。因爲中國現在尙沒有戲劇教育——戲劇學校一個都沒有。遊戲場式的新劇社裡，跳上台去臉不紅的，就算畢了新劇家底業。（認識字與否都不成問題。）這樣的資格，愛美的戲劇家還怕赶不上嗎？但是我們不該和他們去比賽。我們與西洋愛美的同志情形不同；我們銜有創造中國的新戲劇底使命，我們至少要比職業的戲劇家多識幾個字，多讀幾本書。我們所缺乏的固然是戲劇底知識（現代的戲劇知識）與舞台底經驗。但是這種知識，也是中國職業的戲劇家所沒有的。他們所能自負的無非是舞台經驗了。

舞台經驗是戲劇家所不可忽視的。一上台去，你是舞台底主人，舞台底客人

，或是舞台底佈景，台下看戲的小孩子都分得清的。愛美的戲劇家，最缺乏的就是這個舞台經驗，所以初上台去不能充量發展自己的才能。因此，我們選擇劇本時，在此一點上不可不注意。

職業戲劇界，對於劇材有兩句習用的話。一種叫做『人做戲』，還有一種叫做『戲做人』。前者是劇情淺薄，全仗演者用足十分工夫去演出來的一類；後者是不問演者能力如何，劇中情節自能動人的一類。前一類的戲，往往缺乏戲劇的要素中之一種或數種，全靠從前有幾個有吸力的『名角』，用出奇制勝的手段，把他演得『紅』了。這一類的戲不是愛美的戲劇家所宜演的。愛美的戲劇家不是要借衆人底力去造成一兩個這個派那個派的名角，是要用衆演員底力，演衆演員都能盡力的戲劇，這就是戲劇演作底德謨格拉西化。

設備可能與否底問題，也是我們所不可忽略的。譬如劇本上有『狂瀾怒濤中

的一葉片舟，』或是『太陽由山頂那邊漸漸上升，』甚至有多幕的外國房屋佈景等。這些都不是愛美的劇社財力所及，（佈景由繁就簡的新趨勢姑且不論）。這一類劇本，往往是著者為他所在地的一個戲院而編，並沒有打算到我們愛美的劇社有一天會採用他。至於古裝的歷史劇，以及全體外國裝劇，因為風俗，習慣，態度，非經長時間的研究與練習不可，所以也不是初創的愛美劇社所宜冒昧嘗試。

（三）　幕數問題

幕數多，則佈景底更換次數亦多。所以在選擇劇本底幕數也成問題了。西洋劇本，在莎士比亞時代有多至二十多幕的，（中國從前也有連演三四整天的長戲。）後來因為受了物質文明的影響，時間的經濟也漸為人所注意，隸之心理學進步，發現多幕劇有渙散觀客精神，與減淡戲劇空氣等弊病，於是幕

數漸有由多而少的趨勢。

少至不可再少的，自然就是獨幕劇了，獨幕劇在戲劇界裡佔甚麼勢力，以及贊成與反對他底理由如何，都屬劇本批評與劇本作法討論範圍之內，與本篇沒有十分關係。本篇所注重的是幕數與時間和設備的關係。要求時間和設備的經濟，自然是獨幕劇最爲合式。但是我不敢在現在的情形之下勸人多演獨幕劇。何以故呢？因爲現在的中國人知道時間經濟底意義的，實在少數中之最少數。開一次會，要耗費一小時上下的光陰去等會員或是職員到齊。請一次吃飯，等客的時間費得更無限制了。酒館，茶樓，戲院，遊戲場中，那一處沒有許多人在那裡奉送光陰？西洋人與我們的古人都把光陰比做黃金，現在中國人只把光陰比做糞土，不然，爲甚麼有這許多把『消閑』當做廣告『優點』的書報呢？外國人只怕自己壽命不長，所以要講時間的經濟；中國人卻以爲『浮生若夢』，所

以只覺得有了光陰無處消遣。在這樣的社會裡來提倡獨幕劇不是把『脩肩眼做給瞎子看』嗎？

雖然如此，我並不是說獨幕劇是絕對的不可演。如果觀衆集合底時間短少，如果觀衆是智識界中人物，固然不妨排演獨幕劇來一試。反而言之，如果集合底時間預定得很長，一齣獨幕劇就不够用。如因一齣獨幕劇不够用，而演兩齣以上的獨幕劇，則觀客底精神渙散與戲劇底空氣減淡，比多幕劇更加上無數倍了。又或者觀衆底知識不很高明，看了去頭截尾的獨幕戲不能了解，那就一定不配演獨幕劇。演了反足以增加無知識人對於新戲劇的厭惡心，與我們提倡戲劇的初旨大相反悖了。

現在我們所注重的是實行，是要在中國戲劇界中下一個戲劇大革命的種子，不是單發揮理論，不是推論或預測二三十年後中國戲劇在世界戲劇界中要佔甚

麼位置。理論固然是要緊的，『三一律』，與『獨幕劇』，未嘗不可以拿去和很安閑坐在書房裡的朋友去『夜以繼日』的討論，但是不能見諸實行的事。空論只可以出鋒頭，博虛名，有時不但不能造福於戲劇的藝術，只怕還阻礙他底進行呢。在西洋，獨幕劇還在極幼稚的時代。幕數由多而漸趨於少，確是近世紀來劇本底一種新趨勢，至於將來的劇本是否全是獨幕的，尚是一個戲劇界中爭論不休的問題。新趨勢是我們所不可不知道的，但是趨勢並不是終點，並不是公認的最後解決，也是我們所不可不知的。

適合我們實用的劇本大概是以三幕以上，六幕以下爲度，所需的時間大概是以兩時與三時之間爲度。再少的幕數與再短的時間內，除了有『神秘的演作能力』的演劇員之外，萬不足以凝集中國這種民衆（受消遣主義流毒最深的民衆）底注意集中力。觀衆底注意力既不集中，那裡還能造成甚麼戲劇空氣？那裡

還能收穫眞與美底精神果？這樣的戲劇，其效力尙不能與遊戲場中底大鼓雙簧比高下，我們又何苦要枉費精神去提倡他呢？

（四）道德問題

提起戲劇中的道德問題，我們先要明白我們自己所處的地位，與我們所負的責任。（偶爾演戲，自比於舊劇的票友，與嵩之流，厭棄戲劇藝術猶如『秋扇』的人，是『劇場底侵掠者』，自然不知所謂『責任』，我這一本書原不打算給這一類人讀的。）演劇人原不是已經得道的傳道者，而愛美的演劇人尤其與傳道者底性質不同，因爲愛美的演劇人是普通社會中的普通人。中國人底浪漫性很深；不是把你恭維得抬到天上去，就是把你蹧蹋到地下去，不能在他之上，就得在他之下；最缺乏的就是平等的觀念，最不喜歡的就是平凡無奇的平常人。從前把『戲子』看得賤到極點，把戲劇看得如同私娼和娼妓一樣。一旦新劇出

現了，新劇家對於『不能在你上，就得在你下』的社會心理很有經驗；所以新劇初出現時，那樣的自稱自贊，以及一般好奇者底推許頌揚，教我現在想起還肉麻。甚麼『化粧演說家』咧，『社會教育家』咧，『退伍都督』咧，『伶界偉人』咧，以及這個『家』那個『派』，鬧得看見海報和戲牌的人，烟霧騰天，潛伏的浪漫性大發作，把新劇家看得『非同凡品』。豈知神秘的世界不能永存，催眠的作用多了些時就要消失。不多時『狐狸露出尾巴』，浪子蕩婦略施小技就把神秘的『社會教育』假面具當衆揭了開來。『咻！原來新劇家也不過是一個尋常人！』不能把你當神仙樣供奉，就得把你當牛馬樣虐待，這是羣衆底普遍心理，社會教育的假招牌打毀之後，新劇家底尊嚴和皇帝底尊嚴一樣，不值半文錢。羣衆底賤視『戲子』，自然要恢復原狀了。這是十幾年來職業的新劇家得到的一個好教訓。

我們愛美的戲劇家固然與職業戲劇界沒有關係，但是他們得到的教訓，不可以借作我們底經驗嗎？所以我們底第一要務，就是打破從前戲劇界所用的那扇欺人自欺的『神秘法門』。我們要使人知道戲劇是屬於民衆的，是由民衆所創造的，是爲民衆而創造的。除了民衆，就沒有甚麼戲劇。愛美的戲劇家底惟一目的，就是要打破從前戲劇中所有一切神秘的不自然的遺物，是要爭回民衆享有戲劇的權利。愛美戲劇家自身就是民衆，不是高高在上的，也不是低低在下的，是一個戴天履地的『大百姓』。愛美的戲劇家要提高社會底道德觀念，是爲自身求利益，是爲自身與這個社會有關係，不能不對他負責任。『戲子』與『新劇家』要誨淫誨盜，嘍污毁我們不能不負責任的社會，要毒害我們有關係的社會中的人心，就是我們底仇敵。我們怨他恨他，攻擊他，是無用的；官廳底『維持風化』『培養民德』等好聽話，不過是告示上與酒席筵前的應酬品。不然爲甚

麼遍中國都只見誨淫誨盜的戲劇，全沒見官廳去理會呢？哲學家與文學家，只能在書本子上做工夫，在講演室裡高談闊論，萬不足以抵住這朝攻夜襲的惡浪與淫潮，我們不負這個責任，誰負這個責任呢？

我們排演的劇本，是不能不對於民衆的道德負責任的。西洋有數千年相傳的宗教，到處設着教堂，在民衆的精神方面供給飯糧，（宗教底優劣另是一個問題）。中國是沒有的。西洋固然有一班人在那裡大倡『戲劇尚美』的主義，中國還沒有到這個時候。所以我們所採用的劇本要『眞』『善』『美』三方面並重的。在中國現在舊道德不適用新道德未成立的社會裡，來提倡單純的享樂主義，實在是戲劇藝術底罪人，是戲劇藝術底破壞者。這一個極端固然與藝術有礙，那一個極端也大傷藝術底元氣，也不可以不防的。

原來有許多腦筋陳腐的老學究以及『遺老遺少』，沾染了『戲劇神祕』的傳染的

積海，把戲劇當做一種不可思議的怪物』；他們以爲一切戲劇都於世道人心有妨礙；他們以爲『戲者嬉也』。假使他們一旦翻然變計，忽然發奇想，要求開墾這一片向不顧問的荒地時，一定又要利用這神聖的舞臺，做他們宣傳『聖諭廣訓』的講壇，把他們不求甚解的燒料古董陳列出來。甚麼『忠君』，『敬上』，『天下無不是之父母』，『天字出頭就是夫』，這一類的國粹難免就要在劇場中批發出來了。甚至所選的不許帶一點戀愛底色彩；因爲在他們底變態心裡中，『人』底精神已經消蝕到了零度，不知戀愛與淫慾底分界，所以把含有高尙戀愛意義的劇本盡都誣爲誨淫。（編者按，這一類高尙的劇本由現在那班不學無術的文明新劇家演來，確實可以變成空前絕後的淫戲。好淫的人無往而不淫，本不在乎有甚麼劇本。凡領略過游戲場文明新劇的人，沒有不相信我這話的。使我最痛心的，就是文明新劇的觀衆。中間常常有許多青年的學生！這不是眞正愛美

的戲劇所急應注意的事嗎？）他們不但不滿意於娜拉底不能敬事『所天』，不滿意於艾梨妲底不守婦道，范格爾醫生底不但『不修帷簿』，還要『放縱』他底夫人去自由選擇（見『海上夫人』劇本），薇薇底忤逆不孝（見『華倫夫人之職業』劇本），就連見了十七世紀中莎士比亞編的『丹麥王子漢烈得』，也都要駡漢烈得是『大逆不道』，『目無君上』呢。這一類的腐敗腦筋，一二十年內恐怕還不能全體『作古』，在他們以及同他們一樣腦筋的人，方且認爲這是『維持道德』。這種道德觀念，要浸灌到新劇裡來，不但舞臺藝術要遭殃，並且是眞正民衆道德底一個大魔障。愛美的戲劇，在今天固然不能用一種武斷的暗示，說怎樣是道德，怎樣是不道德，（因爲在中國今天，『什麼是眞道德？』正是一個大問題），但是征服『以習慣爲道德』底腦筋，實在是我們提倡愛美的戲劇底一種重要目的。迎合社會底弱點去誨淫誨盜，是不道德。迎合社會底弱點去附和那因襲無人

理的『道德』，也是一樣的不道德。選擇劇本之時，要注意道德，而道德底新意義是什麼，這一點尤其是不可不注意呵！

（五）本章結論

有志於愛美的戲劇底朋友讀到這裡，就要問我說：『你究竟說那一類的劇本好呢？那一本喜劇，那一本悲劇，我們可以排演呢？』親愛的讀者吓，這不是我所能盡的力，也不是我所應當盡的力。我這本書底篇幅不能容我把世界各國名劇痛痛快快地批評一下；而且即使我把許多劇本都批評過了，也不能指出幾種劇本來向讀者說：『這是愛美的戲劇家應當用的劇本』；或是說：『愛美的戲劇家只可演某派某主義底劇本。』我不願而且也不當這樣的武斷，這樣的胡亂開藥方，這樣的以迭克推多（Dictator）自居。

真正愛美的戲劇家，一定對於戲劇的文學（就是劇本）很有研究的。有志於愛

美的戲劇者如果不甘在職業的戲劇家(專指中國的)之下，就應當先在戲劇文學中用工夫去。老寔說，不把戲劇當一種學術去盡心研究的，只想登台去做不像人的醜態而不願與書本作伴的，只配當客串，票友，清客，而不配冒充愛美的戲劇家，因爲他旣不知戲劇底『美』，又從那裡『愛』去？況且在眼前的中國，可以供我們選擇的劇本，非常之少。中國人自己創作的劇本，無論就文學方面看，就寔演方面看，都數不出多少種來。西洋劇本經過許多試驗成了功的，近來雖然很有些人譯，但是舉眼一看，很難得有幾篇譯成中國的語言，可以上台去說出來教大家懂的。維廉阿乞（William Archer）譯的易卜生劇，讀得英文書的人都能懂得，因爲他是把劇本由腦威話裡搬到英國人說的英國話裡來。現在中國有幾位翻譯大家竟把人家活潑生動的原文，或是譯文，搬到人世間並沒有人懂的字堆裡來；有些竟像電報密碼，觀音神籤，我只怕譯者離開了原文，自

己讀譯稿時也未必能夠懂得。這種劇本那裡能選擇出來實演？今天的愛美的戲劇家，還要自己多用工夫創作劇本纔行，單靠選擇現成的劇本是不濟事的。就這一點說，戲劇文學底工夫，尤其是不可不用的。

就實演上說，外國劇底譯本雖然不盡可用，然而要研究戲劇文學，却是離開他就無可依傍了。不懂外國語言的朋友，讀到許多不容易猜詳的翻譯劇本，固然覺得很沉悶，很痛苦的，但是這個暫時沒有補救法。我們理想中那個完善眞美的世界沒有來時，我們只得在沉悶痛苦中求生活去。我們生活中事事都是如此，又何能專責讀劇本這一件事？我們固然相信理想世界終究是能實現的，但是我們決不能靜悄悄的坐着等。翻譯的劇本固然讀不順口，（不要說『這是直譯底病』。這種毛病一半是爲了譯者不深明原文意義，而且藉口直譯，可以少費些心，一半是他自己沒有先學會說普通的中國話。如果直譯就必定有病，那就

是因爲譯者把『直譯』看得太嚴格了——以爲每字要按着次序直譯下去，這是不可能的事。）但是我們如果忍耐着性兒讀下去，也能得到原著底眞意義。縱或譯者底運輸不靈，中途破損了十分之五去，我們得到餘剩的十分之五，總比一點也沒有的好得多了。而且讀過一兩遍之後，譯者所破損的也未嘗不可零零倅倅地拼合起來，使我們得見原文眞相底一部分。自已沒有明白原文意義而且不會寫中國話的譯者，固然使我們見了生厭惡恥笑之感，但是我們應當體諒他們，因爲在中國今日提倡戲劇（不論劇本的與劇場的）都是『前不見古人』的事業，將來戲劇知識稍爲普及之後，這種現象自然會漸漸過去的。有心研究一種學術的朋友，這一點兒暫時的苦痛都不能忍嗎？

我上面所述的四個選擇劇本底標準，是專爲實演而發的，第一，要選值得耗費精神與物質去排演的劇本；第二，要選能够在現在這個環境裡演的劇本；第

三，要選能使意料中的觀衆了解的劇本；第四，要選演作與設備都在愛美的劇社可能性之內的劇本。不合這四個標準的，也許有演者最傾心的劇本，也許有演者不可不知不可不讀的劇本，但是不能實演，却並不是不可讀。請讀者不要誤解我這一層意思。

幕數問題是與時會（Occasion日本人譯爲『場合』）有直接關係的。劇本所需的時間與這個時會所須的時間相衝突，自然不能當選，而尤不宜以一齣以上少幕劇去敷衍長時間的時會。

對於道德問題我們不宜走兩個極端：第一種純重娛樂不理會道德（unmoral）第二種利用劇場以宣傳偏見武斷的道德。

總而言之，本篇並不是爲編劇人或是演劇人開一個『包醫百病』的藥方，所以只就編者對於實演所得的經驗寫個大概出來。讀者對於戲劇文學若是感興味

，不妨多讀各種討論劇本的書籍，編者將來如果有機會，還想介紹幾種這一類的專門書哩。

眞正愛美的戲劇家知道戲劇與文學現在是不能分家或者離婚的了。中國因爲向來缺乏看重人生的文學，所以沒有能當『社會之鏡』這個尊號的劇本，我們不能不開放門戶，赶快歡迎西洋的人生文學的劇本進來，一方面我還希望多多出現幾位不肯賤視戲劇的文學家，來帮助我們多編許多適合中國人脾胃的高尙劇本。在這迫不及待的時期內，如果有相當的知識與技能，足以將西洋名著暫時改編幾種出來，以備我們實演，也是日暮途遠之時不可免的需要，這也是我要求忠於文藝的朋友暫時原諒的。

愛美的戲劇家在中國第一要急於提倡的事，就是把民衆的文藝介紹到民衆的舞臺上去。現在職業的戲劇家尙不知『劇本是一件甚麼東西？』『舞臺上怎麼用

得看普呆子所愛的文藝？』所以我們愛美的戲劇，向他們所放第一個指導的警砲，就是『舞臺上不可沒有劇本，戲劇不可與文學離婚』。我們不要忘記了我們催促戲劇的責任！愛美的同志吓！你在那裡？

第三章　愛美的劇社組織法

（一）組織與戲劇藝術底關係

數千年伏處在專制積威之下的中國人，但求一生不犯王法，不遭天災，不逢兵燹，就算是人生之大幸；比起尊重娛樂事業，把他看得與生命，自由，並重（美國獨立檄文中認爲人類之大自由）的西洋人來，眞有天壤之別。國人因爲忽視娛樂，所以對於戲劇，向來只用禁止與放任兩種手段，從沒有認識他底性質與作用。這多半是爲習慣於奴隸生活之故。不但常人賤視戲劇，就連醉心舊戲底戲迷與捧角家，對於戲劇藝術之眞價值也無從窺見，從來不敢把戲劇當作正當學問去研究他；所以鼓吹舊戲，替戲子修家譜的專書裡，開篇第一句就是：『戲之爲道小道也』。到這種習慣的社會裡來提倡補助教育陶養國民精神的眞戲劇自然不免要常常遭白眼，受揶揄了。但是這個並不足以挫我們底勇氣。大凡

立在一般社會底前面發明或是提倡一種事業的人，起初沒有不遭白眼不受揶揄的。如果哥倫布怕同卅人底白眼與揶揄，西半球何由而出現？如果瓦德怕親屬朋友底白眼與揶揄，蒸汽力何由而出現？我們不能發明，僅僅乎介紹各國藝術家窮年累月試驗而得的結果進中國來，還怕這暫時的白眼與揶揄嗎？這一點兒勇氣都沒有的人，請坐待將來機會到了看好戲，或是做一個候補的評劇家罷。

『戲劇是種藝術底結晶體』，現在知道這句話的人已很多，因爲是結晶，所以有志研究戲劇藝術全部的人同時須研究從而結晶的各種藝術。管理劇場事業的人，固然不能同時以一人兼任著作劇本，繪畫佈景，縫製服裝，配合電光，以及吹奏音樂等各種職務；但是對於此種種藝術，他是沒有一樣可以不曉得的，如若不然，那舞台上演的就只可以稱爲藝術底雜拌，決不能當『藝術底結晶體』這個稱號。

讀者以爲這『雜拌』兩個字用得過火，說得太刻薄嗎？請你進現在的所謂『文明新劇』場中去一看，就知道了。上台說的話，彼此合不攏拼，動作又彼此不相照應。一個舞台上往往同時有兩方面說話，兩方面動作，他們底意思，是要請你把左右兩耳兩目寔行分工制度，一個耳朵聽一邊，一隻眼睛看一邊，他們不但不知道藝術底要素是一致與和諧，就連小學生都知道的初級生理學與心理學，他們那位舞台主任或是『後台老班』都不明白。這種程度比皮黃梆子崑曲雜拌成的舊戲還比不上，老寔說，他們連『雜拌』這個稱號都還當不起啊！因爲『雜拌』還有拌得勻拌得攏的意義，現在的文明新戲多半是『雜』而不受『拌』的，這個地位與『藝術底結晶』距離多少吓？

『環境壓迫』與『意志墮落』，固然是新劇失敗中最顯著的原因，但是真正失敗的主因並不在這裡，真正的主因是『組織不完備』。

原來中國新劇底誕生，正當國人醉心於種族革命與政治革命的時候，那時幾個創辦劇社的人，多半帶一點兒『革命偉人』與『退伍都督』的色彩。當時社員中。固然有許多人因爲憤世嫉俗，情願犧牲競爭場中的職業，結合同志到民衆中灌輸智識與改良風俗。但是那時平等自由等名詞忽然同暴雨狂風一般從東西洋輸送進來，新劇家中有不懂得『藝術』是甚麼東西的，然而斷沒有一個人不會說『平等』『自由』等新名詞。『排戲不到』與『隨意改詞』是新劇家底自由。不管自己能力，但問角色高低，社長與辦事主任絕對不許批評，或是糾正演作中種種事情，那是新劇家底平等。羅蘭夫人歎自由爲人所利用，想不到自由與平等兩個新名詞，竟斷住了新劇底進步。

我們都知道幾個美術家不能合繪一張名畫，幾個雕刻家不能合雕一個名像，如果有的，那張名畫或是那個名像底結構與氣魄也一定是由一個人底腦中的稿

。倘不是一個人主編，幾個美術家與幾個雕刻家一定不能有一致的意象，那樣的出品決不能成為名畫與名像。高超的樂隊中，固然不許有一個樂工用他底樂聲去破壞那一致的音節，就連我們中國甚低劣粗糙的鑼鼓場面中，也自有他們底一致精神。我們每逢新年前後，聽到滿街滿巷的鬧元宵，就覺得他不順耳，這就是因為缺乏了一致精神的緣故。

一幕戲劇與一闋樂譜一樣，必須以『一致』與『和諧』為靈魂。從前新劇所以一變而為現在的『男子文明新劇』或是『女子文明新劇』者，實在是因為不知『藝術專制』底真價值，實在因為沒有一致精神的完備組織法。古人說，『前車之覆，後車之鑒』。我因鑒於近來各處雛形的愛美的劇社，常有承襲現行新劇無組織或是不完備的組織之弊，所以乘此時機，特為詳細敘述。我們對於現行的『文明新劇』固然不滿意，有時固然不免要發嘲諷的言詞與攻擊；然而

我們底衷曲，實在可以爲一般隱忍在新劇界中的有識朋友所共諒。至於那班目不識丁的拆白黨，與諱疾忌醫的寄生蟲，挨罵受罪的去處尙多，決不注意到我們底話。老實說，我們要愛美的劇社有符合藝術精神的完備組織法，就是間接的喚醒職業劇社底春夢。藝術界的革命與實際生活的革命截然不同，藝術的革命最重製造空氣，與隱伏同化力，藉以糾正謬誤的趨勢，使他與我同上藝術的正軌；較之實際生活的革命中實行『人其人，火其廬』的手段者，大有仁與不仁之區別。藝術界的革命發源於創造衝動，實際生活的革命多半發源於佔有衝動。藝術界中固然難免有發源於佔有衝動的同業傾軋，這是卑劣不過的行爲，與藝術革命絕對的是兩件事，決不能混作一談。

（二）少不得的舞台監督

對戲劇沒有研究的人，總以爲演戲只要有人上台去演，所以有了演員就能演

戲，這實在與事實相差太遠的誤解。因爲有了這一種誤解，所以新劇永遠不能有進步，所以已有許多雛形的愛美的劇社，鬧出很滑稽的笑話來，使後來者見而却步。

演員上舞台與兵士上火綫的情形大致相同，不同處只是：前者以消毁對象底生命爲目的，後者却以洗滌對象底靈魂爲目的；前者是破壞的，後者是建設的；而臨場的勇氣，情緒的緊張，以及注重對象，忘却自我等，幾於無處不同。兵士上火綫時，倘然沒有一個統一全軍的號令，必至於不戰自亂；演員上舞台時，如果要兼顧演作底進行，前台底管理，景彩與燈光底變換，服裝與用品底守護，同場人底提示等等，則其精神與雙簧戲法相同，不成其爲戲劇了。所以除了一班能上得台演得戲的演員外，倘有幾位必要的職員，而各職員與各演員之上，尤其必要有一個管理劇場全部的舞台監督。

現在先說舞台監督底權力與他底責任。

舞台監督(Stage-director)又稱做舞台主任(Stage Manager)。也有舞台監督之下另設一舞台主任專管演作一方面的事務的，名稱雖各有不同，然而全部演作之進行統治於一人權力之下，那是注重藝術的各種劇社所一致公認的。

舞台監督是舞台上發政司令的人。在演作時期內有絕對的執行權，舞台監督所說的話就是後台的法律，全體演職員絕對的不許違抗，不許辯論。演員與職員各人負各人底責任，舞台監督却負全劇成敗底責任。演員與職員各人只須知道各人分內的職務，舞台監督却須知道衆人底職務。開幕後的舞台監督與出海口後的船主一般無二，船主可以不懂天文的氣象嗎？可以不認識進行的路綫嗎？可以不負抵抗或是避免風浪的責任嗎？

沒有一個精通航海術的船主，那隻船就行不穩。沒有一個精通舞台管理法以

及一切戲劇藝術的舞台監督，那齣戲一定演不好。對於舞台監督之被選人，並不是因爲他不能演劇纔選舉他：也或許是演劇好手，只因爲這個職務底重大，超越在演劇以及一切舞台的職務之上，所以寧可把他在舞台上演作一部分的供獻犧牲了。

舞台監督底知識之範圍，必須包括一切屬於舞台的種種藝術。演作不用提了，自然是舞台監督擅長的事，而對於景彩底配製，服裝底式樣，音樂底調和，電光底佈置，以及上場，下場，種種瑣碎的事，舞台監督沒有一件可以不知道的。

開幕後的舞台監督固然是重要的人物；而在開演之前，以及排練期間內，舞台監督底責任尤其重要。排練時，演員各有各底角色，人在戲中，眼光自然帶有主觀的色彩；所以演員對於演作底優劣是盲目的。這時候如果沒有一個身站

戲外底舞台監督指導一切，或是舞台監督不幸也置身劇中，（就是兼任角色），那排練的效果一定不能與編劇者所期望的一樣。因為編劇者只供給一齣戲底半個生命——就是紙上的劇本。那半個生命是舞台監督憑藉演者底活動與自己底心力造成的。所以在排練之前，舞台監督必須將劇本讀得爛熟，幾幾乎到了『神而化之』之境，然後由他支配景彩，步位，聲調，動作，化粧，服裝，等等的諸項事務。演者如果對於演作上有甚麼意見，自然也是心胸寬闊的舞台監督所樂聞而且也是他所樂於利用的，但是演者不能有直接改變或是干涉演作中任何部分之權。愛美的戲劇家既以愛好藝術而來從事於演劇，當然能與謙和的舞台監督和衷共濟，通力合作；即使偶爾有小小的意見衝突，（因為天下無絕對同樣的兩顆心），也應當憫憐他底負責過重，處處存着原諒的心。有知識的人決不至於在這種時會與舞台監督高談起自由與平等來；因為戲劇這種遊戲（如

果把他當做游戲看）是團體的游戲，不是個人的遊戲。不善於服從人的也決不能使人服從。這樣的人不適戲劇事業與不適於樂隊球隊一樣。這樣的人只可一輩子做一個中國式的君子，只可以到獨家村去做隱士彈他『獨清』『獨醒』的高調；在戲劇事業中就休想。我們中國人所缺乏的就是這種有理性有條件的相互服從。甚至於有些人還敢否認這一類的服從，把他與被壓制的服從比擬，這樣的人眞不足以談戲劇的藝術。

舞台監督既負這樣重的責任，既掌這樣大的權柄，自然選擇勝任的人就很不容易了。對於藝術沒有精深的研究固然不配當舞台監督，而心地狹窄，精神不振的人也決不足以勝任。心地狹窄，就不能容人容物，就不免有擅作威福，弄權，舞弊等缺陷。精神不振，更不足以拿全部演員精神打成一片，呵成一氣。成功的舞台監督，一定能用博愛互助的精神來解除富於衝動的演員底種種邪氣

，(注意——並不是要用奸雄式的『權術』！)斷不肯因爲小小事故，便任意使性，破壞大局；因爲他底眼光永遠在藝術上，在舞台表現底精神上，並不在他個人底權力發展上。換句話說，能得好結果的舞台監督底精神是創造的，不是佔有的；是建設的，不是破壞的。舞台監督並不像雕刻家或是美術家一樣獨自創造一件藝術品；他是要集合衆人底創造精神而創造的。所以眞正舞台監督底技能比一切藝術家底更加難能而可貴。有了一個勝任的舞台監督，愛美的劇社纔有好結果，纔能從事於『各種藝術底結晶體』。

古人說得好：『取法乎上，僅得其中』，我上面說的那位舞臺監督，別說現在幼稚的愛美的劇社不能有十分相當的人，就連職業劇社也難得其選。情形有各處的不同，然而舞臺監督這種職權是斷不能沒有的。西洋愛美的劇社，與職業劇社一樣，都把舞臺監督以及下面述的幾種職員底名字，在戲單上宣佈出來，

一則，在他們底責任上加了一層公佈底保證，二則，著名舞臺監督底聲譽實在有號召觀衆之力。可憐從前許多新劇團，既沒有認識舞臺監督職務之重要，又沒有相當中選的人材（與戲劇有緣的一齊上臺去了），所以缺乏了團體底精神，結果人人是演員，人人可充舞台監督。不問自己能力如何；跳出團體去反能得對敵戲院底大包銀，（從前有許多舊戲院主，用大包銀來引誘新劇家，使他們團體渙散；散了之後，然後能免李完用收場！）到如今只要有一兩個上得台去不紅臉的人聯絡幾個流氓，地痞，跑堂的，拆白黨，龜奴，舊戲龍套，買幾本彈詞唱本，就可以開演滿口胡說的『文明新戲』。被缺乏人性的舊戲把元氣斲喪到奄奄一息的娛樂社會，又經此缺乏藝術的『文明新戲』一番摧殘！可怕呵！

現在『文明新戲』的職業劇社，未嘗沒有舞台監督底稱號，然而沒有舞台監督

底眞精神。他們底舞臺監督是受了强權底任命(往往是前台老班所寵愛的人物),彷彿是『受天之命』的皇帝,並不是爲德學兼優爲代表全體而被舉的總統。這樣的舞台監督,不知藝術底使命是甚麼,不但不足以有助於演作的精神,反用營私結黨的手段來破壞團體精神。

總而言之,一個愛美的劇社有了一個勝任的舞台監督,就能使一班平凡的演員,一個平凡的劇本演得很滿人意。不然,縱有一班技能高超的演員,一個藝術優勝的劇本,斷不能在一個不勝任的舞台監督前面演得一致與和諧的。

愛美的劇社,在選得適用的劇本之後,第一步的組織就是要公推出一個勝任的舞台監督來。這種職務必須由一人担任,不可由什麼『委員會』來分担那互相推諉的責任,這種辦法,已經過西洋及中國愛美的劇社許多試驗,我們儘可以不再蹈覆轍了。至於選舉手續如何,以及期限如何,我因爲不能預知各地底情

形，當然不能代訂；但是期限萬不可太短，短了就難免責任不專，至短也須以演完一齣戲爲限。我們在今日的中國裡，固然不能希望從天上掉下一個稱心如意的舞台監督來，但是我們在降格的選擇中，選舉者與被選舉者雙方都不能忘了上面述的那個標準，因爲要求戲劇的藝術進步，不可沒有進步思想的舞台監督。

（三）各股底職員

愛美的劇社，既經得到滿意的劇本，與一個有耐性有勇氣有決斷而且對於戲劇學理與藝術都有研究的監督，隨着還要有一班執行關於演作種種職務的職員。這一班職員，應當由舞台監督選任，不應當由社員公推，更不應當由不關痛癢互推責任的『委員會』担在。這個原因很簡單，因爲戲劇是一種綜合的藝術，而藝術底精神是一致與和諧；如果職員公推或是由委員會担任，一致與和諧的

精神萬保不住；結果就是非藝術的兒戲，甚至於由意見衝突而行為衝突，不是愛美的劇社而是出醜的劇社了。

每一個職員各有他專門的制限的職務。職員底名目如下：

庶務股主任(Business Manager)

佈景股主任(Scenery Manager)

保存股主任(Property Manager)

電光股主任(Light Manager)

提示人（Prompter，亦稱舞台副監督）

庶務股主任專管對外及前台各種事務，例如與市政機關的交涉（現在在這『民』管不着的『國』裡，到處有『保國衛民』的兵，倒是一種很重要很難辦的對外交涉），新聞的佈告，印刷，廣告，戲單，座位票，調查主顧的各種表冊，雇

用樂隊與招待，以及關於經手賣票登錄簿記等等的一切手續。

庶務股中應分若干組，由若干組員分負責任，由庶務股主任酌量情形，另訂分組辦事的詳細規則。組員貴在認眞担負分內的責任，所以數不宜多，數多任倒反不專了。各種辦事規則，宜簡單而能實行，會計一組更宜用容易檢查的各種新式簿記，不當借愛美的之名，把簿記當作玩笑事，任憑不正當的人從中取利，假公濟私。因爲會計不清而且事後沒有結果，沒有公開的報告書，簿記含混，以致連累許多有關係的人受嫌疑，近兩年來北京城裡這樣的事，我已經很見過幾次，所以願將來的愛美的劇社，深深注意這一點。

佈景股主任，專管佈景以及演作底機械方面各項事務。在開演之前，由舞台監督交給他一份『佈景表』(Scene Plot)說明每幕中底景片，傢具，等等佈置部位，然後由他指示他底助手分別辦理。助手分爲兩組，一組在舞台底樓上，專

管起落台幕，掛片，及橫幅，屋頂，等等機括。另一組在舞台上專管硬片(Flat)，擺件 (Set Pieces)，以及一切不是掛起的片子。如用轉台(Revolving Stage)，溜台 (Sliding Stage)，一台分左右兩部：左部在幕中演戲時，右部正在佈景，閉幕後轉動機括，將台向左溜去，立刻卽可開第二幕；爲柏林皇家戲院機械科檢查長所發明，)或是車台 (Wagon Stage)，由幾個車面上佈好了景的台要時間拚合而成，也是德國人發明的) 時，佈景股應另設專司移動舞台的機械組。佈景股主任，除依據佈景表照樣佈置之外，倘須絕對遵守舞台監督底臨時命令，對於演員底批評暫時儘可充耳不聞。他自己或是演員對於下次佈景如有改良的建議，應在與演作無妨礙的時間向舞台監督陳述，倘此項建議，非但無礙並且有益於該劇底精神時，虛懷大度的舞台監督當然沒有不歡迎採納的。

保存股主任專司保存劇中各項瑣碎用品，如溫夫人底扇子(見『新潮』中的

『扇誤記』），尼其泰由城裡買回的物件（見『俄國戲曲集』中的『黑暗之勢力』），伊媽底聖誕樹，柯樂克底借字（見『新青年』中的『娜拉』），丁葆元底手鎗（見『幽蘭女士』）以及文房用具，茶盤酒杯等等，並且安置在便於應用的地方。在排演之前，保存股主任應當由劇本中探索已註明以及未註明的各項用品，記錄下來，或借或買或託人轉借，須先部署妥貼；免得臨場手忙腳亂鬧得一場糊塗。各項用品必須分類編號登記在物品存儲簿中。另印領物單一種，由領用者依照編號填明，然後簽名領物，以免閉幕後種種無謂的糾紛。愛美的劇社對於外借之物品尤宜格外珍惜，以維持全社底信用。

電光股主任，是一個對於電氣事務有透澈研究的美術家，舞臺監督應先備電光表（Light Plot）一份交給電光股主任按表實施。日月底出入，爐中的火光……諸如此類一切光和色彩的調配，以及邊光，腳光，條光，斑光等的啟閉，

與劇中詞句有無關係之處，都應該詳載表內。

現在電學底進步非常之快，與舞臺藝術底進化大有關係，有人說電光是現代舞臺之母，並非過火的話。因爲自有電光之後，舞臺已經過許多階段的變遷，從前以爲不可能的許多事，現在非但可能，而且有時令人心醉目迷幾乎忘却在劇場中了。第七章對於這一項另有詳細的討論。

提示人是舞臺監督底巧妙的助手，從開幕直到閉幕爲止他總沒有坐的功夫。他手裡握着脚本，兩個眼睛永遠浸在脚本裡，時時刻刻防備演員忘記詞句，用不高(勿使台下聽見)不低（勿使演員聽不清）的聲音把忘記的詞句接着念出來。提示人不但要熟讀脚本，而且還要在排演時注意演作底全部，否則台上說話故意停頓的時候，提示人把他當做是忘記詞句，在一邊提示起來，不惟演員聽了生厭惡，而且還有礙於提示人底信用。脚本讀得不熟，台上人偶一有遺漏數

節或至全頁時（熟練的劇社裡也難免有這種事）提示人就要追不上路，驚慌失措了。在排演時，提示人應把腳本中的印刷錯誤，或他項改正，通知演員，補助舞臺監督，對於佈景服裝電光等等的計畫，將要開演時，催促上場的演員從事預備，這都是提示人的職務。提示人是勞碌而不得一謝的人，而又是舞臺監督最得力的助手；所以有許多劇社稱他爲舞臺副監督。

以上各種職員，各有盡勞力的專責，萬不可兼任劇中角色。愛美的劇社既屬於社員的，社員中担任輕鬆角色者，除登台演劇之外，必能輸其熱誠，以餘力襄助前台後台各種職務。眞正愛美的戲劇家，決不爲職業戲劇界的『角兒架子』的惡習所誘惑，重物質的享用而輕精神的犧牲。一個社裡，由社員輪流担任各項職務，以增加演員與職員間相互的同情心，而且能使每一個社員對於這綜合的藝術底眞價値，有逐步精細研究的機會。這是一個很好的法子，愛美的劇社

應當採用的。

（四）演員之選擇與分配

選擇演員比選擇職員難得多了，爲甚麼呢？原來具志願書入劇社的朋友多半是爲了喜歡演戲而來，並且對於演戲一事各人有各人的夢境與幻想；而選定的劇本中之重要角色尤其是衆目攢集之點。除了『超人』不計外，尋常愛美的戲劇家總脫不了尋常人底平凡性情，他那理性底勢力總不能勝過他底感情。往往有些人先天與後天都不適於担任某項角色，而他與某項角色偏有『夢寐繫之』的緣分，自以爲此角非他不可。還有些人虛榮心太甚，把演戲當作出鋒頭的事，以爲上得舞台去，無論甚麼人都不是他底對手。近來中國學生界裡，還有一班常到游戲場去賞識男子或是女子『文明新戲』的朋友，沾染了『滑稽派』膚淺鄙陋的惡習，自以爲『戲劇藝術祇此而已』，看一看就可以上台上去充個角色

。諸如此類的人，在演『獨角戲』時或者能做得非常出色，但在團體精神的現代戲劇裡，未必能夠立刻成功。然而這類的人，卻往往熱心過甚，不但自己有『朕即國家』的胸襟，就連社員中的一部分也要與『斯人不出如蒼生何！』之歎，要對於這類人加以選擇真是北京人底土話『有點軋手』。

在社員人數衆多的團體內，最好的方法，就是由舞台監督在劇中人名單中每一個名字下依據自己底選擇與預者底志願兩方，派出兩位或三位演員來——就是每一個角色由兩位或三位社員担任。然後選一幕出來，由第一排名字排演，而第二第三排在旁預備，彷照行軍時前綫失利或遇他種原因時，由後線頂替的辦法。排演之前由全社公推出幾位愛好藝術的評議員來，(不得過三人之數)，選擇最適當的角色。

選擇演員時有兩個階段，第一步，要決定這位演員是否適宜於這齣戲？第二

步，要決定這位演員是否適宜於這個角色？第一步可以把那些腦筋裡充滿了勒腦子，抖袖子，☐——抗——八——達——的舊戲迷以及那班主張舞台上的言論自由，扮鬼臉自由，打趴出風頭自由的滑稽大家，歡送出去，第二步纔上了選擇相當演員的正路。

許多缺乏之經驗的人，往往偏重於演員底先天方面，看了一個人底身材與容貌就默認他與某一角相宜，這種是皮相的選擇法，他們忘記了現代的化粧術與適合身分的服裝往往能使一個受了『自然先生』底屈待的朋友，演出出人意外的好戲來。讀過歐美演劇人各種史傳的朋友，都知道這種皮相的選擇法底貽誤很多。但是反轉來說，如若請一位魁梧奇偉的先生去担任一個輕巧活潑的角色，當然也是不相宜的，所以先天方面，也不能全然不顧。

然選演員底聲音，是一個很重要的問題，聲音有沒有抑，揚，伸，縮的能力

？除尋常語音之外，有沒有與意中的角色相符，而且經過美化，類於樂音的一種錄音？

最後而最重要的一個選擇的標準，是在演員底後天方面，——就是他底理智力。演員不但要形貌和他底角色相稱，（化粧術在這裡能帮助他），詞句背得好聽，（好的音樂與演說學教員，都能教給他有效的發音修養法，）尤其必要的，是能够感到他那角色底性質，無論如何，他對於所担任的角色底身分與性格必須有一個明瞭正確的觀念。說到這裡，不免有人要疑惑我期望過奢，越出非職業的戲劇家可能底範圍了。豈知這種疑慮與事實恰恰相反。尋常職業的戲劇家，往往習慣於有限的幾種固定的套數，以為『即此已足無待外求』，例如老人的咳嗽聲與步法，老夫人額上架着眼鏡偏要四面去尋眼鏡之類，都足引淺人發笑的老套。尋常職業的戲劇家，一半因為貪懶，不用心去體會角色底個性，一半

爲博淺人底狂笑讚賞，直接影響於劇場主人而間接影響於將來的新工問題，就甘心做了種種套數底奴隸，今日這齣戲的老人，與昨日另一齣戲的老人底舉止行動一般無二。藝術最忌有一成不變的套數，而現在中國新舊戲都成了套數底流水帳。愛美的戲劇家之所以可貴者就在不受呆板套數之束縛。職業的重模仿，愛美的重創造，模仿者以强記他人或是自己已經得利的死套數爲能事，而創造者必須在所飾之角底身分與性格上設身處地去體會出他底個性來，因此在選擇演員時，應當注意他底智識程度，第一個消極的條件，就是要沒有套數的習染。

選擇演員並沒有一成不變的方法，但是經過上述的一番淘汰之後，人數雖減少而質素却較之「張三李四隨便上台來」的散沙式劇社强固多了。如恐落第者發生他項問題，不妨仍照上述『前線後線』底辦法，譬如說，最好的甲列在第一

線，乙丙列在第二線，三人同練一個角色。這種辦法，既可免修養不足的演員在臨場得意之後自陷於誇大狂，更可免演員遇意外事故時無人代任角色之弊。

在男女未能合演之前，以男子代飾女子，選擇時很難下斷語。先天方面件件都相宜了；眉清，目秀，唇紅，齒白，身材不高不矮，喉音可大可小，而且日常底舉止行動原本帶着幾分女性的色彩，這個人當然是大家以爲最出色的人材了。但是他底性格浮躁，舉止輕狂；不但看輕戲劇的藝術，就連那不公平的命運偏心容許他去求的學問也不在他心裡，這類的人在盛興『旦角領袖』的中國社會裡，難怪有許多皮相的批評家要推戴他出來爲全社生色增光，然而却是爲富有知識與經驗的朋友所不取。因爲愛美的戲劇家，愛的是藝術靈魂底『美』。劇社中如果有先天與後天均相宜的女角，固然是可美，但是在這一位先天偏優而那一位後天偏優兩相比較時，我們寧可歡迎後者而謝絕先者。

演員自擇角色之時，往往有幾種誤解。第一，把劇中主角看得太重，飾配角的往往不高興，甚至有臨場推諉，不熱心排演，以及種種破壞的行爲。舞臺監督對於這樣的情形應先有預防的方法。這方法就是：預先說明演作不重主客角色之分，而重在表現出那角色底性格身分來，表現得恰到好處，沒有『過與不及』底弊病，雖然上場只有一次，詞句不過一兩個字，比起那不能勝任的重角來要光榮多了。第二，含特性愈多的角色愈有人爭。這種現象，在知識與藝術程度愈低的團體裡愈見得多。譬如劇本中有一個殘疾人，如瞎子，瘸子，啞巴，聾子之類，因爲羣衆是盲目而且富有殘忍性的，所以不以殘疾爲可憐而以爲有趣，（你不見各處游戲場所常有利用殘疾人來發財的嗎？）所以飾殘疾的角色，只消一付厚臉皮，不怕得不到羣衆底讚賞。貪圖取巧不耐研究的懶惰分子，一定把這一類角色看得非常貴重。然而在對戲劇藝術有精深研究的社員，決不

存此想，因爲他知道凡是有價值的劇本中，每個角色各有他個別的特性，專待演者去發展；如果發展得合度，那在觀衆腦中造成的深刻印象，其價值之高，較淺人底狂笑鼓掌勝過萬萬倍。這樣的人，即便担任一個殘疾的角色，也能在滑稽中托出悲哀的背景來，激引觀衆底同情心，決不以浮面的特性爲滿足。換句話說，就是替這一類角色選擇演員之時，要注重他底內心，不可教那些單在浮面上做工夫的人去担任。

演員人數不必很多，一兩個男角，一個小孩，一個資質穎悟的，帶着兩三個眉目清楚的女角，再加上一兩個飾老人與老婦的，儘夠排演一切適於愛美的性質的劇本了。

在初創的愛美的劇社中，難免有幾位自表慾望過烈的朋友，在排演時期之前或後，穿着舞臺上的服裝，說舞臺上的言詞，互相嘲謔；這是性情活潑的青年常

有的事，只要無妨於全體名譽，自然不成問題。但是現在戲劇已有代宗教而與的趨勢，批評家常常把劇場與教堂相提並論，以為凡百藝術與科學無不集中於劇場，為戲劇所利用，因此戲劇藝術的理想一天高似一天。愛美的戲劇家，既以提高戲劇為職志，斷不肯看輕排演等事，把他當作兒戲。歐美演劇人視戲劇為神聖，進劇場時底虔敬與僧侶進禮拜堂相彷。北京有一位美國朋友說，『西洋人進劇場是去崇拜藝術瞻仰藝術，中國人差不多是打算到戲院中耗日子去，所以西洋觀衆有虔敬的態度，而中國人却要爭座位，罵招待員，碰茶壺蓋。』這是中國國民之恥。在這種愛好藝術的習慣未養成之前，中國人還不宜一味高談『世界主義』，因為沒有一個文明國人，願與這樣不知藝術的人民講平等。要提高國人對於劇場的觀念，不可不由愛美的戲劇家，在關於藝術的行為上，力實求踐為起點。

第四章　愛美的戲劇排演法

（一）　置備脚本

脚本是排演時用的劇本，有手鈔的，也有刷印的。中國的舊劇向來是由一班沾不到學問底光底窮小子唱的，他們大多數不認得字，自然用不着有切合實用的脚本，就是有印成的劇本，也只是備劇界以外的人讀的，唱戲的戲子學習戲劇，與百代公司灌製唱片相彷，學的人只要能够摹倣甚麼『譚叫天』與『汪桂芬』就得，不必了解詞句底意義。所以他們底脚本中別字連篇，都不成問題。近來新劇界中與文字無緣的漸居多數，更不知道脚本有甚麼用處。但在愛美的戲劇家看來，脚本底置備，確是一個極重要的問題。因爲我們既不願當吃飯的留聲機器，又不願當專門表現墮落人格隨口亂說的拆白黨，沒有脚本就演不成戲劇。

置備排演用的脚本有兩種方法：第一種是普遍的脚本，就是用書局發行或是自印的各種尋常劇本，由演員各備一本，本本都是同樣的。以前歐美愛美的劇社就用這種辦法，後來覺得這種方法底弊竇太多，纔想出第二種個別的脚本，每一演員各有一本與衆不同的脚本，凡他一人的詞句，動作，地位與上下場統通都包含在裡面。

第二種是較爲適用的方法；近來各國職業的與非職業的劇社採用此法者較多。因爲，就積極方面說，這個別底脚本可使演者精神專注而且容易練習背誦。就消極方面說，演者在簡短的排演時間內，不致發生修改劇本干預演作等種種反抗的妄想。這樣的劇本與樂隊中用的個別樂譜是同一用意的，如果樂隊中吹笛的人要干預起彈琴人底調子來，這樂隊底樂聲，就要與現在游藝場式的假新劇一樣，鬧出許多『缺乏一致精神』的笑話來了。

在不明白這個理由的演員，或者要起疑問，『爲甚麼只許我知道我一人底言詞與動作呢？』或是『到了排演時候，我不知道別人要做甚麼事，要說什麼話，這不太傻了嗎？』所以在分派脚本的時候，舞台監督應當把上述的原因說明給衆演員聽，免得發生誤會。

個別的劇本，繕寫與印刷要極整齊清楚。現在且把我自己預備飾尼其泰時用的脚本（請參觀商務印書館出版的俄國戲曲集第四種『黑暗之勢力』）鈔一節在下面，作一個例。

第一幕

彼得……聽不見。

☆（內）甚麼事？

彼得……趕馬去。

☆(內)我去趕就是啦。

阿尼西……我不能放他走。

☆(偷偷地上場，四面一望，見阿尼西獨自在那裡，就急忙跑到她面前)阿聰！事情眞倒霉！我底老子娘都來啦，要帶我回去。老實說了能，就是要我回家娶親去。

阿尼西……我怎樣呢？

☆(略躊躇)就爲這個呀！我正打算同你把這件事情好生的商量一下，他偏要讓我娶親！這有甚麼法子呢？(眼略轉)你忘了嗎？

阿尼西……應該的……

☆(緊接)你說甚麼？你譙你一定不喜歡。……你看怎麼樣？

上面不過略舉一例，教讀者知道許多預備劇本方法中底一種。每一個☆是標

明本人演作中底一節，()號中註動作以及他種舞台的指示。每節之前，別人說的最後四五個字須寫在紙底下端。讀脚本時須把這別人說的幾個字與自己的話連鎖在腦室中，以免『接不上氣』與『岔』『冒』等弊。兩行之間須空開一行，以便在排演時補註『略頓』『漸起』『漸沉』『重勁』等字或是公訂的一種註音勢的符號。

舞台監督在置備脚本之前，須將著作者的原文通篇融化透澈，然後將每一角色的『舞台事務』(Stage Business)以及音勢底輕重等等，詳詳細細註在一個册子上。總而言之，舞台監督須與樂隊導師一樣，把各人演作的職務演得清清楚楚。舞台裡面如沒有這樣一個盡職的舞台監督，那演作一定得不到一致底精神。演員能盡自身底職，已經很可稱贊了，教他兼顧全局是不可能的事。假新劇承襲了舊劇底貴族式的『名角制度』，所以他們不配用德謨格拉西化的現代劇本

。在『名角制度』之下，只要一兩個名角演得好就算是好戲。一班配角全是木偶土像，只要能適合名角底使用就算盡職。俄羅斯有句俗話說道：『愈黑暗的夜，愈明亮的星』。現在中國的新舊戲院多半賴幾個善於做媚眼的名角撐場面。好明亮的星吓！可惜那做名角底背景的戲劇界太黑暗了。名角享盡了人間的幸福，而一班做附屬品，不懂藝術的苦小子連飯都吃不飽！愛美的戲劇家，如果眞有誠意想替戲劇界打開窗戶放進光明來，第一件重要的事就是要打破這名角底偶像。因為現代劇本中往往用不着偶像式的名角；每一個演員都須盡心竭力地表現出他那一個角色底個性來。既然如此，自然沒有一個演員可與從前的名角一樣，指揮一班人做他出鋒頭底工具了。因此，現在劇場中的舞台監督並不是承上（名角）壓下（配角）的中間人；他底職務就是把每一演員責任底副本綜合地扛在自己肩上。所以舞台監督底脚本，應當把編劇家所想不到與平凡演劇

家所體會不出的詳細情形——如細緻的面部表情，自然的手勢，以及坐立姿態之類——纖毫無遺的剳記下來。不但關於重要角色的不可疏忽，就連一個極不重要的，上場只報一句『某某到』的僕人，由何處上，走至何處止步，在何時開口報告，語氣間是否要表示一種意思，都得詳詳細細註在脚本上，以免排演時的遺忘。

（二）排演以前的準備

排演以前的準備，和演作之成敗關係很大。在北京，上海，長沙等處，我見過許多愛美的劇社得到很可悲憫的成績，並不盡是因為演者底技能不足，經驗不富，熱度不高，實在是因為排演以前沒有種種應有的準備。這個，多半是因為缺乏了負專責的舞臺監督之故。因為沒有負專責的人，並且沒有精密周致的準備，所以社員彼此推諉，大家不肯負責。在初發起時未嘗沒有一兩位心熱氣

壯的朋友，任勞任怨以衆人之責爲己責；可惜因爲缺乏了必要的智識，不能按步就班佈置籌備，反而遭冷血分子底譏嘲。到後來不但心不熱了，氣不壯了，而且還深惡痛絕於同社人底缺乏之血性。甚至前日爲熱心創造的分子一變而爲熱心破壞的分子。這是屢見不鮮的事。希望不該多負責任的人去負特重的責任，一定得不到好結果；而希望大家負責，往往得到誰也不負責的結果。所以在排演底設備中，一位素合衆望而且兩肩有力不辭勞怨的舞臺監督，更是萬不可少的人物。

準備底第一步，就是規定排演日期。在這裡不能不仰仗這位舞臺監督底一雙銳眼與一個決心了。他不但要觀察到最便利於全體演員的時間，而且還要不與多數會員底他項會期相衝突。最好是預佈的排演日期不但得到全體底同意，而且沒有一個演員在這些日期內須有他項的約會。排演日期宣佈時，必須由每一

演員在繕定的公約排演單上簽名畫押。憑他嘴裡說，『我還能不到場嗎？』是很靠不住的。滿口不絕地講面子的朋友，往往最不愛顧面子，所以那張公約的排演單上務必註明『凡簽名者在公約排演時間不按時準到者公認為有意侮辱全社社員之行為』。排演起始的鐘點，也須以分數計算，如『某月某日下午三點三十分準開始排演』；萬不可寫『……下午三點後開始排演』，因為下午三點後的時間是無限的，社員只要不在三點以前排演就不能算錯。舞臺監督必須預先把『在排演時一人不到，損礙全體進行』，以及『耗損他人底時間與偷盜他人底財物，在倫理上是同等的罪過』，這些理由詳詳細細當眾申說。在職業的劇社裡，常有誤時罰薪等規章；有確能實行的，也有是專為裱糊牆壁做門面的裝飾品用的，愛美的劇社當然不能借用這些罰例。但是愛美的戲劇家底演戲是由於自動，比不得職業的戲劇家或者是由於他動，如養家餬口等等。這樣說

來，愛美的戲劇家底就說時刻，更是絕對的無理性了。

排演時期過於局促，固然有礙於充裕的設備與練習，而過於寬裕——譬如說，在實演期兩月以前開始——也不相宜。因爲時期過長，不但能造成疲倦的觀念，而且還能教演者發生『時間儘富餘，不要忙』的自己暗示。至少不得短過三個星期，而至多也不得超過六個星期，在這六個星期內，每星期至少須有三次，每次至少須排演實足的兩點鐘。排演時間必須公認爲神聖不可侵犯的，——至少也須與學校底上課時間相等。除最後一次舉行化裝排演(Dress Rehea-sal)外，絕對不許容納局外人參觀。帶朋友進排演場來談天說地的，簡直可以認他是侮辱藝術底尊嚴。在排演場裡『吊嗓子』，『拍板眼』的社員，更是戲劇藝術的侵掠者。

排演的場所最宜寂靜。倘因缺乏相當會所而借人家宅第舉行排演時，必須預

先與屋主約定，不許僕役人等參觀排演。在兩點鐘內不喫茶並不至於妨礙衛生；所以在排演時間內絕對不許使喚聽差。愛美的戲劇家臉皮較薄，一經旁觀人撲嗤一笑，甚至傳染成了閧堂大笑，他底膽力一受遏制，以後的進步就很受妨害了。所以在排演時，社員須相約不爲他人底謬誤以及種種不可免的癖性而發笑。

（三）研究脚本的精神

現在流行的『文明新戲』承襲了舊戲底『分派制度』，把一干角色分爲數種『派別』，硬把人類社會中的各式人物裝入這幾種派別底模子裡去。『激烈派』不論飾那一齣戲中的角色，都要演說幾句刻板的愛國話或是罵世語。『滑稽派』不論在那一天或是那一齣戲裡總是一付賊頭狗腦的腔調。其餘如所謂『悲旦』『潑旦』『老生』『小生』等，都是千篇一律，天天相同。他們不是由演者描寫角色，却

是由角色來遷就演者。所以觀衆每天見的只是演員名牌上的『張某』『李某』，却並不是劇中人物表中的『趙某』『錢某』；與徐狗子唱雙簧時，抹上一個白鼻子算是另換一個人的意思一般無二。

這樣簡單的角色分類法與舊式的眼鏡舖裡配眼鏡是一樣的。你把眼睛帶到舖裡去配他現成的晶片，選一對差不多能看得清的就算合式。用這個方法去分配現代名劇中的角色，萬不能成功；因爲編戲的人並沒有知道甚麼『莊嚴派』『滑稽派』以及『小生』『正生』等分類法。所以那些角色，——與現代人底眼光必須請教光學專家在分爲千百度的鏡片中選兩塊不同度的玻片一樣，——必須由演者在現實社會中搜集許多人底態度，身分，與性格配合成一個角色。

我們看見劉鴻聲飾宋朝底開國皇帝，唱甚麼『優待條件』時覺得可笑，豈知所謂『文明新劇家』底笑話更多。他們旣不用腳本，出口就不負責任，我們也犯不

着書他們記載許多『佳話』。看過『文明戲』的人想必也記得起來。他們飾會國蕃時，滿口新名詞，就是時代的錯誤。飾富商，巨紳，學生，僕人都用一套板的流氓口吻，是身分的錯誤。飾正經人家底閨女與丫頭時活像一个娼妓，是性格的錯誤。又如與劇情有關的時間與空間也常有很引人注意的錯誤。諸如此類，眞是不勝枚舉。我所以不惜重言以申明之者，實在因爲新舊劇底流毒無窮，愛美的劇社中往往發見染了『文明戲梅毒』已到了第三期的朋友。我不但希望這些毒菌的滋生力減輕，而且還望未染毒的朋友引以爲鑒，不要讓『謬種流傳』，沾汚了我們含苞未開的愛美的劇社。

上面已經說過，演者必須在現實社會中搜集許多人底態度，身分，與性格，以配成目前担任的一個角色。在平日不肯把腦筋用在正路上，以及抱『不求甚解主義』的先生們看起來，好像這是一件難能的事。其實在我們看起來却是一

件最有趣的事。你看各種科學家入深山，冒萬險，去探取研究材料時何等的勇敢！他們爲的是甚麼？無非是爲償自己底智識慾。他們得到這個世界底報酬能有多少？有時不但得不到報酬，而且還要枉送殘生！我們呢？我們所需要的參考材料近在屋中，這也不至於入險。我們所描寫的是人生底眞相；若是所表現的只是一個『我』，那還算得甚麼『眞實人生之表現』？譬如我們現在排演『黑暗之勢力』。你所担任的是『尼其泰』。你先讀脚本上原註的『尼其泰——他們底長工，二十五歲，也喜歡修飾』，或者加上由舞臺監督另行添註的許多特性。你知道一個富農人家裡雇用的長工應當怎樣打扮嗎？這個或者已由舞臺主任支配好，告訴你了，你現在所已知道的是　尼其泰是一個不忠於其主，與主母有曖昧的鄉下長工，年二十五歲，喜歡修飾等等。不在田間生長的人，難免要把『尼其泰』與租界上的拆白黨相比擬；或者竟像『文明新劇家』底麻糊

對付法一樣，下一個斷語：『尼其泰是一個壞人；壞人一定是長得一付醜相，說得一口醜話，一舉一動都含着一種引人發笑的醜態』。這就根本的錯誤了。這或許是游戲場式的『文明新戲』底『尼其泰』，卻並不是托爾斯泰劇本中的『尼其泰』。要扮演托爾斯泰底『尼其泰』必須先研究俄國農村的地方色彩，必須知道『彼得』並不是瞎子，決不肯雇用一個拆白黨式的長工在自己家裡，故意使他與自己妻子犯姦淫的罪惡並且害殺自己。『尼其泰』底動作，語氣，以及他裡面一個不肯死的良心，一種忐忑徘徊的態度，主人生前與死後的兩種身分，處處都給我們許多興趣濃厚的研究機會。由這樣精密研究而得的結果，就是：你扮『尼其泰』上台時，你已不成其爲『你』，卻是一個活龍活現的『尼其泰』了。

演員與舞台監督必須同存一個表現眞實人生的心。開幕之後，演者身上附着

一個劇中人底靈魂，想劇中人所想的事，說劇中人所說的話；而自己的人格在閉幕後方始復活。演者在上場之一秒時間，必須用全付精神，與自己以『完全變換人格』的暗示。否則，所表現的是虛僞的『神鬼生』，『禽獸生』，而並不是『眞實的人生』。不能表現眞實的人生者不是我們所希望的愛美的戲劇家。

如果我們由辛勤研究而得到這樣的結果——把一個死板板的舞臺變成一個活潑有生氣的小世界，我們自己下種，自己收穫，較之上面說的冒險去採集研究資料的科學家所得的精神的安慰，量數不更多嗎？

現代的舞臺已不是不肯用心，一事無成的墮落階級底棲流所了！抱『不求甚解主義』的甚麼『文學大家』，『評劇大家』，『新劇大家』，赶快到別處去打主意謀生路去罷！將來的中國戲劇界決不能任憑你們玷辱的！

（四）分節排練法

舞台監督任務之重要已在前章述明。在排演之前，他必須將劇本研究透徹，對於演作的進行上，必須先有一定不移的見解。排演時期一到，他對於這一齣戲底各項事務必須與船主對於他那船上的各項事務一樣。演員偶發疑問，舞台監督均能應答如流。舞台監督既不是甚麼『超人』與『至人』，自然不免有錯誤的意見與行爲；但是在當衆排演之時，與其猶豫不決，不如暫時將錯就錯，以待躊躇滿意之後再行改正。否則演員底信任心漸漸消滅，在排演底進行上障礙必多；結果就是全局失敗。

爲排演的便利起見，舞台監督應當把劇本中的每一幕分爲若干節，然後按節排演下去。分節的方法人各不同；有按重要角色之上場下場而分析的，有按情節之一波一折而分析的。兩者沒有十分出入，因爲重要角色之上場與下場往往就是情節波折之關鍵。但是無論如何，當舞臺監督的決不能與一班只讀一遍劇

本知道情節底大概就滿意的朋友一樣，把劇本中的一幕看做一個整體。用心研究過現代劇的朋友，都知道劇本上的分幕不過是爲佈景上的便利起見，並不一定是情節底一個結束，而每一幕戲中往往含着好幾個情節。（上海式的『文明新戲』把車站買票也算作一幕；那是賣弄『西洋景』，不是演戲。現在各游戲塲裡，連『西洋景』都賣弄得不像樣，還是照樣要演這種累贅的幕，與舊戲底『過塲』如出一轍。這叫做閒人敷衍閑事，騙閑人底閑錢而已。那裡是甚麼新戲？）

舞台監督在分節排演時，必須把每一節當作一個單獨的問題與衆研究。一節要有一節底靈魂。一節要有一節底精采。一節敷衍過去，全幕爲之減色；一幕敷衍過去，全劇爲之減色。這是舞台監督底責任。舞台監督應當把每一節底主旨在初排演時卽向衆演員說明，然後按節排練下去。他必須給演員明明白白看

見怎樣唸一段詞句，怎樣上一個場，怎樣下一個場，怎樣遞一封信，怎樣做一個單獨的動作，纔算正確，纔較爲美觀，較爲明瞭，較爲有意義。不正確的，不美觀的，不明瞭的，沒有意義的說白與動作直等於零。這樣的排演不是蹧蹋大家底光陰嗎？這樣的上台去學舊式學塾裡小學生背書一樣，送自己身體上台去替編劇家做宣讀劇本的機器，還能算得是戲劇嗎？這樣的戲劇還值得鄭重其事地去提倡與鼓吹嗎？

我們都知道戲劇是引致同情心最迅速最強健的一種藝術。引致同情心的磁電中心，就是每一個演員頭殼裡的一具灰色的物質。演員如果不能感到劇中人所感的，只是上場去背一段詞，那與留聲機式的舊戲伶人有甚麼區別？演員自己既不能向劇中人表同情，既不能與劇中人合而爲一，如何能夠引起觀衆底同情，把全劇場的人心合而爲一呢？演員情感程度之高下，舞台監督固然無能爲力

・但是舞台監督應當在排演時把演員底動作矯正，使他知道，爲甚麼要這個樣兒纔更爲美觀，更爲明瞭，更富有表現的意義。這樣做去自然可以引致演員向角色表同情。

現代戲劇所表現的確是現實的人生。但在表現時，因爲要使多數觀衆全能見到，全能了解，全感興味，演者就不得不在人生眞相上加一番潤飾與重勁（Emphasis）以襯托出內部的情感來。（由人藝社出版的『戲劇的動作法』已評論各種動作的修練方法，現尚在印刷中，此間恕不多述。）在未能使演員了解這層意思之前，舞台監督在排演上一步也進不去。每一個演員底上場必須表現出十二分的意義來——不是因爲脚本教我上場去，是因爲我自己有不得不上場之勢所以要上場去。舞台監督爲一個重角底上場，不妨請他連試二三十次。排演是必須要精細的，只要有目的，有意義，屢屢試演，決不至於生厭。這是一件很有

趣味的事，有智識的社員，決不至於互相講笑，把排演當作兒戲。排戲時切忌學大人先生底樣子看輕小事。須知一齣戲全由許多小小的一個動作與一字一句湊合而成的。一個動作或是一字，猶如一個小鐵圈兒，一齣戲就是由許多這樣的小鐵圈兒穿成的鍊子，一個小鐵圈兒壞了，全鍊就沒有勁。一個動作做得苟且，一個字說得糢糊，全齣戲因此就鬆了勁，『戲劇底空氣』頓時破散，劇場中的觀衆頓時覺得你是你，而不是劇中人，頓時把一個簇新的愛美的劇場降至與現在中國底新舊戲同等地位。這樣的戲劇你要稱他爲『戲劇』，固然是不妨。譬如一個人喪失了人性，醉生夢死地專做不是人的事，你要稱他是『人』，也只得由你稱去，但是去人格很遠了。具備人形的紙人，木人，泥人，不是也稱爲『人』嗎？

因此，舞台監督斷不能學評劇家底態度，以注重小事爲挑剔。演員不動則已

，動則必須使台下每一個人都看見。演員不開口則已，一開口必須使台下每一個人都聽見　（這一層在中國的舊式劇場裡很不容易做到，因為無論經過如何鍛鍊的語音，決不能與茶壺蓋聲，招呼看座聲，爭座位的叫罵聲，笑謔雜談與咳嗽吐痰聲相競爭。）演戲與繪畫一樣，眞美術家決不肯輕落一筆無意義的色彩在紙上。富有經驗的舞台主任往往有畫龍點睛的妙筆，在常人所不經意處矯正一個小小的動作而使全劇生色。

現代的新戲劇，雖已脫去了從前舞台上的許多束縛，如『台步』『架子』『把子』『身段』之類，但是並不像現在『文明新戲』那樣的自由動作，自由談話，自由爭鋒頭，奪彩聲，而置藝術的美於不顧。舞台監督，不但要演員認定一種較美的演法，而且要指示他應當站定在那裡說那一句話。經一次排定，認為最好的姿勢之後，以後如果沒有更好的姿勢發明出來，決不輕易更改。

凡是有意義的一舉一動決不怕台下人看見，而怕人看見的動作絕對不許在舞臺上發現。劇場裡許許多多人只有一個注意力。開幕以後觀衆注意力底變遷移動早在排演之前由舞台監督預算完了。他們底注意力是被動的，絕對不許成爲自動的。不能利用演員底表現技術擒住觀衆底注意力，舞臺監督就不能算是盡職。所以在排演時，舞臺監督不妨爲要選擇某一演員底動作，請其餘在場的人暫時避下台去，請這一位演員一次一次的習練，以加重他吸引注意力的勁。

（五）舞台的畫景

戲劇日漸進步，舞臺上表現的方向日漸減少。起初在野蠻時代，戲劇是圍在人叢中演的，所以四面都可看見。後來因爲演者不願露本來面目以及把裝扮的事做給觀衆看，兼之台上的設備逐漸複雜，才由四面變成三面，把餘下的一面留作演員裝扮與休息之用。及至電學大進步，舞台裡面可以隨意施射電光，演

員無論在舞台上的那一部分演作都能敎台下看見，於是把從前凸出之部分削平，『舞台環門』(Prosdenium Arch) 就變成了裝畫的鏡框。一齣戲劇就成了許多舞台圖畫 (Stage Picture) 底總積。

自從易卜生底「打破一面牆」主義（意思就是將劇中四面有牆的房屋打破一面，給觀衆參觀屋裡的『性格化驗』）盛行之後，演者表現時的自信力更添一重保障。世界各國底新戲劇差不多全由野蠻時代的歌舞流傳下來的。現代戲劇家既經認識了戲劇藝術底靈魂，卸脫了種種不自然的桎梏，統括文學，音樂，跳舞，美術爲戲劇之用，而不受任何一種藝術僭越；所以漸漸的舞台表現術已成爲一種獨立的藝術，與歌舞時代目光注視台下向台下人獻技，做種種江湖式奴隸式醜態的大不相同。易卜生以爲在『幕線』上原本有一堵牆（想像的），已被人打破，所以觀衆得以參觀劇中人物底行動。這種理論已漸爲現代演劇家

所公認。但是反對者就說：『如果幕綫上是一堵想像的牆，則牆內的人不妨背向此最無用的（因爲這一面既沒有窗又沒有門）一堵牆而動作；那麼觀衆如何看見呢？』』戳不過『舞台迷』（亦稱上場昏）的朋友往往背着觀衆說話，與動作，聽了易卜生的議論就有所藉口，以爲他常把背心向着觀衆是很合理的了。這樣的藉口法實在不值一笑。如果你在台上演殺人的戲，一刀送了同伴底命，流出眞血來，你也可以推諉說，這是寫實主義嗎？

現代的舞台表演法雖不故意作出『請看戲的老爺太太們看我』的醜態，雖不面向台下人說話以及向台下人做手勢，扮鬼臉，但是並不絕對的不理會觀衆。新派戲劇家默認台下有一具攝影的鏡子；這鏡子就在每一個看客底眼縫裡。舞台上，無論在甚麼時候，總有一張活潑美麗的畫。一個人移動他的姿勢就是換一片畫，舞台監督與演員了解了這個意義，排練的進行一定就很順手了。如果

演員不很明白，舞台監督就有說明這個意義的責任；使每一個演員都知道他底一舉，一動，一笑，一皺眉，在台下數百或是數千個小攝影鏡裡留下一個磨滅不去的印象，因此沒有一個人可以對他每一個小小動作不負責任。滿台人底惟一目的就是用自己身體與同伴們同攝一片一片絕美的畫景在觀客眼簾中的鏡裡。

初登舞台的人心力浮動，平日制馭自己這付骨肉機器的能力，與失職的官吏一樣，急得只喊辭職，到此時這付絕妙的骨肉機器頓時宣告獨立，自由行動起來。這種無意識的自由行動，確有引得人一笑的能力。但是這個笑也是無意識的——與驚服藝術而發出的笑絕不相同——常常為鄙夷的唾罵做先鋒。舊劇伶人改演新劇的，以及多數『文明新劇家』往往把終身運命誤在這一笑上，誤認失却心的制馭力時身體底自由行動為有價值的，於是牢記在心，故意練成習慣。

結果就是現在那種游戲場式的『文明新戲』，以及舊戲院裡的『改良戲』。不幸這種毒菌傳染性非常可怕；近來各處學生演劇社中所謂『最富舞台經驗』的朋友，犯這種毒病的最多，因爲他們底模範(就是現行的『文明戲』與『改良戲』)已引他們出了戲劇藝術底正軌。

舞台監督在分節排練時務必注意到這一層，使每一演員底每一動作入畫景，而每一節中必須有一幅絕妙圖畫。從第一節轉入第二節就是由第一幅轉入第二幅畫。一伸手，一舉目，都有他底意義有他底表示。如果毫無意義，無所表示，這一伸手與一舉目就算錯了。舞台監督就該指出這種小錯誤來，一面把這一節從頭排過。排好了的動作不得輕易改動。

多數初登台的人動作過度，以爲不動就不成其爲戲劇，其實戲劇底最動人處常常是在全場人不動或是遲緩動作的時候。在舞台上與其做像一隻刻刻跳動的

猴兒，還不如呆呆地做像一尊石像。

我們日常的動作原本很容易成爲習慣的，而在舞台上時因受了強烈熱血的灌溉更易造成新習慣。常上舞台的人都知道演過一次的戲（我是說忠於其業的戲劇家，那班「醉翁之意不在酒」的流氓原不把上台當作一回事），以後很難更改；一改動就能減輕自信力，而使全部演作失色。因此，舞台監督應用照相人底眼光，把每一演員底每一動作乘早矯正過來，只怕再遲就成了習慣不易再改，而且既經舞台監督排過一遍認爲合適之後，更不宜屢屢更改，以致演員無所適從。既經排過的動作有更改處——無論是演員是舞台監督底意見——必須由主張更改的人說出這更改的理由來——就是新的一種動作何以較美於舊的這個理由。演員底立處與坐處，以及立的姿勢與坐的姿勢，都要不背這舞台圖畫的原理。入不了畫景的動作與姿勢，萬不能變成一齣好的戲劇。好的戲劇底舞台圖

畫都是在最初排演時成了一個雛形；一經排熟之後，改正很難，所以有經驗的舞台監督不肯疏忽於最初兩次的排演。舞台監督與雕像師一樣，初下手時一失手，成了一個錯誤之後，以後就很難補壞了。

（六）遲速底調節

機器軋軋的聲音爲甚麼不好聽？爲甚麼沒有人稱他爲音樂？廟坪裡，市場裡，掛在壁上發賣的畫滿飾着極鮮艷的色彩，爲甚麼沒有人稱他爲美術？

有五官，有四肢，有一付老臉皮，有一條長舌頭，就有了上台演新戲的資格。上得台去，高興就多說幾句，不高興就少說幾句；幾個「滑稽派」說幾句不合戲情的野話，作幾種不合戲情的醜相，就算是新劇，這樣的新劇與機器底軋軋聲和俗畫底五顏六色有甚麼分別？這樣的新劇如何可以不失敗？

現代戲劇固然已經擺脫了從前因音樂歌舞而受的種種束縛，另闢一個獨立的

新戲劇世界；但是他所擺脫的是種種束縛——種種不自然的規律，如『台步』，『板眼』，『過門』，『身段』，之類——却並不是排斥音樂與歌舞。現代戲劇何嘗與音樂歌舞爲敵？不過爲表現人生起見，使音樂歌舞由主位上降下來，爲我所用而已。現代戲劇包含音樂與歌舞中種種美的質素。絕對崇拜自然主義的演劇家上台說話時也決不用他尋常談話時的自然喉音，他所用的實在是一種最近於自然的歌音。他底動作也決不是尋常生活中不經意的粗魯動作，却是一種不舞而類於舞的美的動作。

因此，排演愛美的戲劇時，最宜注意的，就是要使演員知道美與不美底區別是甚麼，或是藝術的與非藝術的底區別是甚麼。這個固然是一言難盡的，但是最淺顯的一個區別就是變幻(Variety)與單調(Monotony)。機器底軋軋聲所以不美者就是爲他是單調的。音樂所以悅耳者就因爲他有變幻。一個不懂音樂的人

奏樂器，就連語言不相通的外國人也騙不相信，也知道他是外行，是胡鬧，因爲他奏出來的樂音是單調的，是無變幻的。

缺乏經驗的愛美的戲劇家往往以爲演劇底意義就是化了粧上舞台去背劇本。這種誤解實在是掩蔽愛美的曙光底一片烏雲。因有這種誤解，所以從前許多愛美的劇社不知舞台監督之重要，不知排演之重要。他們以爲劇本背熟就算盡了演劇底能事，各人在自己家中把劇本背熟了，開幕時就不怕沒有戲演。如果這個誤解中有一分的眞理，那我們又何苦要耗費這許多人底精神來排演呢？只消由一位善於讀劇本的人把這劇本朗誦出來，不是一樣的能引人笑，引人哭嗎？如果演劇只不過是爲了背一個劇本，我就主張只用一個人學劉寶全唱大鼓一樣把那齣戲帶說帶演的背誦出來；因爲由一個人演說時，一致精神尚能保住不失，較之由許多喪魂失魄的人在舞台上混雜錯亂地背那模糊恍惚的劇本實在有過

之無不及。果然如此，現代戲劇那裡還有甚麼存在底價值與理由呢？

在我們排演之前，先就要消滅這一類的誤解，使每一個愛美的演員都有真正愛美的精神，都盡力去給與劇本以新生命——把一個死的紙面上的劇本變成一齣活潑有生命的戲。要達到這個目的，每一個演員必須把劇本中的詞句當作由自己心裡發出來的話用極自然的聲調說出來，千萬要避免尋常讀文章與吟詩的腔調。他必須竭力把聲音與情感合而爲一。演劇完全是一種屬於情感的工作。舞台監督應當幫助他理會詞句中的完全意義，使他逐漸離理智愈遠而與情感愈近；幫助他理會詞句底頓挫與聲音底變幻。

初學演劇的人往往把對待尋常工作的習慣帶進排演場來，只想把自己該說的詞句快快說完。過快是愛美的演員底通病。演員與舞台監督都須存着一個但求慢不求快的心去排演，方有成效可見。演作底快慢固然不能預定一個表例，說

明何處當快至如何程度，或是何處當慢至如何程度；但是我們可以憑着劇中情節底氣勢分出他底快慢來。譬如在劇情轉機的時節以及興趣濃厚驚心動魄的時候，當然應得慢慢地演去。在描寫個性眞相的時候也是慢慢地演的。戀愛景以及種種寫深刻情緒——如孝思，犧牲，訣別，等——時，都是自然會演得慢的。在這裡，舞台監督又不可不注意，因爲有好些演得高興到忘乎其形的朋友偏賴在台上，必待觀衆厭惡了，後台催促了，方肯下場來。像這樣的人，你決不可誤用排演時的『慢字訣』去獎勵他了。

台上擠滿了人，或是情節到了變幻不測，匆忙錯亂的時候，自然以演得迅捷爽利爲貴。如果劇中有街市景，車站景，跳舞室景，酒館景，更當演得快；否則，把戲一變就完，全劇精神喪失無餘了。游戲場式的『文明戲』裡常用所謂『台上台，戲中戲』，『加雙簧雜耍』，『滿台燈彩焰火』等等的把戲，騙觀衆底錢

救自己底急，這簡直是笨人要笨把戲，不值識者一屑。他們原本沒有懂得『甚麼是戲劇的藝術？』

排演時必須將全劇所需的時間計算妥確；否則就要發生『頭重脚輕』之病。怎麼叫做『頭重脚輕』呢？就是前面幾幕佔去時間過多，以致末幕得不到充裕時間，潦草收場，這也是多數愛美的劇社底通病。現代劇本多半是重在末幕；末幕往往是全劇精神結合之處，因爲劇情已經深入人心，空氣中已充滿了人類底同情——博愛之芽。在這個時候草草閉幕，不免前功盡棄了。

還有一層，愛美的劇社不可不先事預防。因爲中國舊劇場底出路太少，所以觀衆一看出了全劇終局卽在目前時，闊綽的人就穿衣服，喚僕役，擾亂全場秩序，把一團嚴密緊結的戲劇空氣打得雲散霧解。其原因多半是爲了終劇過晚，交通不便。因此我們更不能不把預定的時間，訂得較長於演作實需的時間，寧

可讓觀衆說終局太早，不可讓他怨過遲。

（七）自然的停頓

我們都知道現代戲劇是描寫現實生活的了，在我們現實生活中，即使兩個最愛說話的人在一起，也决沒有放連珠炮似的儘說話不歇氣的。對於排演法沒有經驗的朋友看了劇本上滿紙只是談話，就與一般誇大狂的文學家一樣，以爲戲劇底全部盡在這劇本中了。他以爲演戲這件事只要把劇本上的詞句一字不遺地在舞台上朗誦出來就算盡了演戲底能事。他却忘記了劇本是一齣戲底一部分，而並不是他底全部。劇本上的一部分是編劇者底事；而劇本以外的那一部分是要另一位藝術家—舞台監督—借演員靈魂與身體底力去補足的。劇本原只能包含談話部分底記錄，關於演作方面原應由舞台監督負責。舞台監督倘只顧教演員照劇本上一樣只是談話而不深思熟籌出許多應有的自然停頓來，他不但辜負

了那位編劇家，就連演員們他也很對不起；因爲沒有停頓而儘管不斷地談話，台下的觀衆只見台上盡是說話的機器，同情心就要打折扣了。

自然的停頓與無意識的不自然的停頓相差很遠。忘記詞句的停頓，誤場的停頓，以及受台下影響（如劇場中突然發生擾亂秩序的事故等），都是不自然的停頓。這樣的停頓往往能够打破『戲劇的空氣』，是我們所當竭力防止的。（在游戲場式的『文明新戲』舞台上只有不自然的停頓而不許有自然的停頓；客座中突然進來一位鑽光閃鑠的人也能發生這種停頓！）自然的停頓是故意預定的，是舞台監督闡精竭慮底結果，是眞戲劇生命之要素；而不自然的停頓却是缺乏藝術底表現。不知戲劇是藝術的人不知自然的停頓之存在與價値。

眞戲劇家愛好停頓，而假戲劇家所最怕的就是停頓。停頓確是演作術中最銳利的一種工具，然而不善用者往往因而受傷。排練時，在應場上費去的時間比

爲談話而費去的時間至少要加三倍；因爲要在停頓中顯出自然來。停頓得自然，戲劇底生命愈加健旺，愈加豐富；一不自然，那齣戲簡直就斷氣了。

停頓底長短應當由舞台監督在初次排演之前須先籌劃停妥，最簡單而且最切實的方法就是依照脈動相經的遲速計數。許多西洋職業的舞台監督分一分鐘爲一百數，（就是每一分鐘內由心中念數念至一百數，）練成習慣。在排演時，他就囑咐乙演員，在甲演員說完話後，數了『五』數然後開口。因爲要使他演員了解，舞臺監督往往高唱『一——二——三——四——五』之類。又如場中應說的話已說完，一個角色應當上場了，然而中間應有一個『啞場』，他就高唱『一——二——三』，或竟唱至『三十』，然後請那角色上場。

在沒有舞台經驗，以及好發空論的人看來，或者要說：『這樣的排演法，太機械的了』。他却忘記了無論那一種音樂都是發端於機械的。音樂中的『節奏』

(Rhythm)完全是機械的。倘排演時不用這機械的系統的計數法，則演員永遠得不到遲速度底明瞭觀念，不計數而只說『這裡要頓一頓』或是『這裡應當來一個不長不短的啞場』，那簡直等於沒有說。誰能知道『不長不短』究竟有多長多短呢？！這樣的排演法，就令在富有經驗的職業劇社裡也必至於失敗。

演員不但應當記住自己底停頓數目，就是他演員底停頓數目也該記住；因為不如此，他就要誤認他人故意的停頓為忘記詞句。提示人(Prompter)更不可不預知各演員底停頓之處及其數目；否則人家好好地在那裡使用停頓，他卻大驚小怪地高聲提示後來的詞句，那就難免要鬧出大笑話來了。

（八）　關於排演的雜談

第一次底主要目的就是要使各演員了解全劇底大旨以及各人互相關係之處。就我個人底經驗所得，這一次應由舞台監督將劇中隱伏的關鍵解開，使各演員

知道這一齣戲並沒有完全寫在紙面底脚本裡，使他們知道在脚本之外，還有這一齣戲底大部分，編者並沒有寫在紙上，因為這一塊鑛地原是編者留給演作部的人員自行開掘的。如果一齣戲完全可以包括在脚本裡，演員與舞台監督還有甚麼用處？富有經驗的舞台監督能在第一次誦讀時造成一個極深刻極活現的『初次印象』(First Impression)；以後的勝利就很有把握了。因為這初次印象往往是實演底一粒種子；實演的成敗與這初次印象實在有絕大的關係。錯誤模糊的初次印象極難改正，而且極難發現他底錯誤；改正不早，一經成為習慣，就難免要錯誤到底了。

精深的研究，分節的排演，必在第二次排演之後。最初幾次的排演最忌貪近功，求速效。編劇家構造劇本不是一天兩天的功夫所能成功的。舞台監督自己研究這劇本時也不止用了一天兩天的功夫。衆演員底勤惰不等，稟質各異，如

何能夠融化編者精密的意象在極短的時間裡呢？

脚本最宜及早拋去。排演了一星期後，尙要帶脚本上場排演，那簡直是無理由。這一點須備的功夫都捨不得用，還能冒充愛美的戲劇家嗎？但是中國人讀八股的腔調至今尙未絕跡，在强記劇本時，切不可用那高吟朗誦的讀文章聲調，却要用符合所扮角色身分的談話聲。此外還有一種應當預防，就是舊戲中唸道白的腔調。文章調與道白調同是眞新劇舞台上的綠氣，稍一不愼，全劇的生命便喪失盡了！

愛美的演員程度與職業的不同。職業的劇社缺乏某種角色時，可用種種手段向別處去『勾』『挖』人材；而愛美的却辦不到。愛美的劇社重在發展社員底本能，殷勤排練就是發展本能的最好方法。舞台監督如果富有經驗與智識，往往不滿意於演員底能力。『不滿意』固然是有益於劇社進步的，但是舞台監督應當竭

力忍耐，不可把這不滿意的意思表示在演員之前。

舞台監督底性情與劇社有絕大的關係。凡性情粗暴，不善謙和的人寧可不受這種責任。溫和的言語，謙讓的態度，是舞台監督不可不備的資產，否則劇社必遭大失敗。

演員中有兩種最難對付的人，第一是性質極笨的人，第二是天資特厚的人。前者常為全體進步底阻礙，而後者常自恃聰明，不服規勸，任意搗亂，阻礙全體底進步與前者相同。在必要時，愛美的劇社為藝術底進步起見不得不除去這兩種作障的社員。

排演應到如何程度方可登台實演？這個問題無人可答。現在流行的『文明新戲』只消由一位『排戲人』向大衆把演作底大略說一遍就演得成戲。但是我們所追求的是藝術的戲劇；藝術是沒有止境的。我們也無非是盡我們底能力而已。

那裡有太高的程度呢？

第五章　演劇人必備的資產

（一）　演劇人底心態

中國舊戲，只教學徒能够模倣前輩，（如程長庚，汪桂芬，譚鑫培等），不問他自已心裡底光景如何。他們向來把學徒當作模倣的機器—與留聲機一樣—否認他身體裡面的靈魂。所以學舊劇的人只要自己有一條好嗓子，一個好記性，與一具活動的軀體就得；不必了解詞句底意義，因爲在表現這些意義時儘可襲用祖傳的成法與老套。因此在學唱舊戲時，學徒底能够識字，讀書，與了解詞句與否，絕對的不成問題。他們之中固然也有境遇較優的，偶爾學讀書，寫字，畫畫，然而都是爲了應酬貴族與闊人之用，與他們依以爲生的職業，毫不相干。杜威博士把舊習慣比做介類底硬殼。陳陳相因的舊戲正包在這硬殼裡。不甘心自縛在這無可發展的硬殼中的人永遠學不到舊戲。

與舊戲對抗的『文明新戲』廢除了歌唱以及一切因襲的套數，打破了模倣前輩的舊習慣而從事於個性底發展，這是中國戲劇界中空前的一次大革命。只可惜當時創造者底知識不足，設備不完，以致有破壞而無建設；到如今只成了游戲場底粧飾品！

現在演『文明戲』的，固然不像舊戲樣的一味模倣前輩，但是他們却走到了那一邊的一個極端——就是只能表現演者自己底個性。凡看過『文明戲』的朋友都相信他們每天在舞臺上表現的只是一個自己，而並不是劇中人。雖然男人穿了女裝，看上去活像一個女子了，雖然少年裝了白髮，看上去活像一個老人了；然而演不到半幕劇，看客就能看出他們的確是化了裝在那裡演說，並沒有——像我們所期望的一樣——變成了一個劇中人。

因為演者只能表現自己底個性而不能表現劇中人底個性，所以在現在『文明

戲』底劇場裡眼睛裡只看見輕薄與不雅的動作，耳朵裡只聽見流氓拆白式的談話。這樣的戲一見就合人生厭。他們所以尙能苟延殘喘者全憑着近年來某種勢力之發展而並不在乎演劇。他們底病源有兩種：第一是不用劇本，第二是不知舞臺藝術中的人格變換。不用劇本底原因著者已在『戲劇雜誌』第一期中（題爲『演劇人底責任是甚麼？』）說明，現在且與諸君討論這人格變換問題。

演劇人既經擔任了一個角色之後，除由外來的資助（如劇本上的註解與舞台監督底暗示等）之外，尙須自己用功去尋求這個角色底個性，藉此在自己腦室中構成一種富有個性的想像的人格。這一種工夫全憑演者自己去發展自己成想像力，並不是舞台監督或是『導師』所能由外注入的。現代戲劇與中國以及各國舊時的戲絕對不相同處就在這一點上。現代戲劇所以能在新教育中佔有很重要的位置者也就在這一點上。

『想像的人格怎樣纔能構成？』確是一個難解答的問題，亨利歐文（Henry Irving）是演劇名家史中空前的奇才，他每次担任了一個新角色後，竟至廢寢忘餐，夜以繼日的從事於揣摩脚本，研究參考書，以及冒大險，忍奇辱，去找尋與所任角色相類似的模型。在此時期之內，他屢次被朋友們當作瘋癲。他所供献於世界『藝術底寺院』（卽戲劇界）者卽是在『瘋癲』狀態中醞釀出來的。真正的藝術家能有幾個沒被人認為瘋癲啊？

不善於演劇的人大概可分為兩類。第一類是缺乏想像力的人。他讀劇本時只覺是白紙上一行行的黑字，不覺得紙面底下隱伏着一個由編劇者賦與生命的人。他讀脚本與讀尋常『不求甚解』的課本一樣，只聽見自己口裡朗朗的書聲，却並不覺得是劇中人底說話。這樣的人在現在的各種學校裡或許是名列前排的優秀的學生，在都市裡或許是一個安分守己的良民，却並不是愛美的劇社中的

好演員。

第二類是有想像力而不能施之於實用的人。他底精神的眼睛能够察見脚本中紙背後的人影。他獨自在一間房裡讀脚本時，未嘗不『手之舞之，足之蹈之，』但是他覺得自己底動作不合適，不好意思在排演場上當衆演作出來。這樣的人所缺乏的只是制馭以及使用自己身體的『戲劇的動作法』。這樣的人倘能專志練習，未嘗不可與一般自以爲與舞台有緣的人並駕齊驅。試讀各種演劇名家史，我們可以尋出許多由這一類中修練出來的名家。

舞臺上的人格變換，完全根據於演者底想像力，而完成於『戲劇的動作法』底修練。這種修練最饒興趣。登場之前，演者只覺得自己底人格退避出來而平日想像中的人格突起附入自己軀殼之內。對於這一個人格變換問題，心理學者有新舊兩種解釋法。舊說以爲登臺以後，演者（如果他是一個修養有素的藝術家）

底人格完全退讓，而代以劇中人底人格。這種說法太虛幻了，幾乎成了神話。新的說法是根據於實驗的，就是演者登台之後，想像的與記憶的能力十分發展而意志的能力潛伏在一邊，專任指導與監察之責。因為意志的我完全處於客觀的地位，所以對於自己身體方面—如發音，表情，動作之類—都抱着批評與糾正的客觀態度。這種說法我很相信是對的。證之於我自己底舞台經驗也是一樣。我在舞台上時，常常覺得我身體裡面的確有兩個我：這一個不很活動的我常常在那裡指導那一個十分活動的我。但是有時候這一個我完全靜止，完全不活動。這種情形往往是在劇情到了焦點的時候纔發見的。這時候幾幾乎不知有我，只知有戲中人。在這時候突然閉幕，我就覺得自己喪魂失魄，彷彿自己是死後還魂。這一個靜止的我不斷的指導那一個活動的我使姿態與動作適應舞台底畫景，發音要適應當時的情緒而且能使全劇場人個個聽見。這時候我只相信自

已是劇中某某而想不到現在社會中的我。我只感到劇中某某所感的。有時因劇情鬆懈，或是因受現實環境底過度壓迫，我在舞臺憶到在現實社會中受的痛苦。這時候的我已完全出了舞台底畫景，自己覺得自己很醜，動作與發音也完全不合理了。這時候的我簡直是由舞台畫景中驅逐出來的罪犯，站在舞台上，覺得『上場昏』(Stage fright)時時刻刻很猛烈的攻襲我，與攻襲初次登台的人一樣。

初學演劇的朋友，切勿以為這是一種難境，不要以為這是非修練日久的人不能達到的。只要你有靈敏的想像力，只要你肯用心去揣摩脚本，專心排練並且多多搜求與你那角色相類的研究資料，你自然能够構成一種幻想的人格。排練的功夫愈多，想像力底發展愈力，這幻想的人格愈堅實，而你腦中的印象也愈深刻。劇場中底一點神秘就是幻化你自己腦中的印象為數百數千觀衆腦中的印象。你自己先沒有感到，如何可以感動人？你既不感到劇中人所感的，你一個

身體始終在舞台畫景之外，始終在戲劇空氣（如果這空氣已爲你底同伴所造成）之外。那時你就覺得自己發出的音是粗拙乾抗的。你底表情，手勢，姿態，以及種種動作簡直無一是處—完全是矯揉造作的。你肩上好像負着數百觔重担，只覺得自己終究是吃力不討好。你底精神昏亂了。你底呼吸頓促了。你覺得自己是舞臺底奴隸，而不是舞臺底主人。你厭惡舞台了。你私自賭咒，以後永不再上舞台來了。

愛美的同志，你如果到了這可憐的境地時，你也不可失望，不可灰心。這並不是因爲你與舞台無緣。這種徵兆確能證明你與舞臺是十分有緣的。許多演劇名家都是從你所認爲忍受不住的痛苦中奮鬬出來的。請你不要一味埋怨先天的資稟。你只消精心一查考，你就知道使你忍受這種苦況的或者是由於你自己底修養（後天的）不足。如果病在你底先天，如果你與舞台絕對的無緣，你在舞台

上斷不會覺到痛苦。眞與舞臺無緣的人感情是麻木的，反而感不到舞台底奇異的魔力。

人格變換的遲速固然是人各不同的。舞台經驗富足的人一化好粧，一換好服裝，就變換了人格。程度高的人在這時候幾幾乎連自己底親戚朋友都不很親熱，卽使敷衍幾句免不了的套話，也是說得顚三倒四的。這樣的藝術家在這種深催眠的狀態中，你千萬不可給他算賬，還他錢，因爲他在這個時候做的事，閉幕之後決不記得而且決不負責。

經驗不足的人在登場之前必須有一次靜養的功夫——至少半小時。因此，後台必須有一間清靜的演員休息室（英美人稱他爲「綠室」，Green Room）。化粧之後，登台之前，在綠室裡用一番默思功夫也可促成人格底變換。

有些人因爲意志力不強，登台之前不能立刻變換人格，必待登台演了片刻之

後纔覺得人格自然的變換了。

舊戲伶人唱到聚精會神之時也感到人格變換底神秘作用。他們不懂得心理學，只以爲是『祖師爺』底靈光在暗中照護呢。因此，舊戲程度愈高的人迷信神佛的程度也愈深。他們不知道就近去修理自己心裡的廟宇，偏要朝妙峰山甚至渡海去朝普陀山。我希望一般尊稱舊劇爲『歌劇』的朋友研究研究這個問題，勸勸他們底老師們赶快醒醒；在這『重新估價』的時代裡，『天然淘汰』這位先生一點情面也不顧，幾個硬扯亂拉來的新名詞萬萬擋不了他底駕。

演劇人底心態是活潑的，是富於變幻的。人類以愛爲道德之基礎。沒有同情，如何能有愛？演劇人担任一種角色就是與人類中之某一種人表同情；感他所感的情，說他所說的話，做他所做的事。所担任的角色底門類愈煩，演者底同情所受的訓練也愈富。他不但感到與惡爲敵者底勇氣與毅力，他也感到假冒爲

善者所受的精神痛苦。人生不過數十年，尋常人那有許多機會去實驗各色人所有的各種心態？這種實驗實在是演劇人所獨享的。歐美各國幾乎無一都市沒有愛美的劇社，就因爲舞台上的活動與個人底心理最有關係；由書本或是講演中得來的教訓終不如由自己身歷其境得來的深切有味。人世間一切戰爭鬥毆多半由於彼此的誤解。愛美的劇社數量愈多，同情心的實驗機會也就愈多，人類和平幸福底基礎也愈益鞏固了。

在從前浪漫派戲劇盛行的時代，劇中角色可分爲若干派。演劇人只消練成了這若干派中一派底聲調身段與態度，便覺「頭頭是道」，無戲不能演了。自從易卜生開始了世界戲劇界底新紀元後，劇中人物各有特殊的個性，不能就從前種種『派別』(Types)之範了。所以現在西洋各種劇社裡面，除男女兩性各自分任之外，不肯拘拘於分派。今日飾老人者，明日或許飾一次青年。這不分派別的

新趨勢確是一種好現象。一則可以擴張演者同情底範圍，不致拘泥於一種聲調，一種身段與一種態度，並且使飾惡人者沾染劇中人底種種惡習。二則一種角色經過多數演者底試驗後，編者受到的敎訓一定很豐富，對於稿本的修改也格外有把握。

在中國男女同台演戲之風未經開始之前，女性的角色自然不得不由男子扮演。一個男子常常模做女子的聲調，身段，與態度，是不自然的，而且是不人道的。男子受女性化太深了，一方面常常增加虛僞的女的個性，一方面常常壓抑天然的男的個性。結果就是成就一種矯揉造作的中立性（或稱陰陽性）。從前那班『世受皇恩』的貴族官僚，賤視優伶，徵召旦角侑酒。北京在十年前（現在呢？）尚有所謂『相公堂子』。這都是男子女性化的好結果！這或者就是『道學家』主張男女必須分台演戲的好理由！

受女性化甚深的男子下台之後，無法恢復他底天賦的男性。那一種媚妮態度，或許是『遺老』『遺少』底上好的吟詩侑酒底資料；然而殘賊天性，絕滅人道的事，還有更甚於此的嗎？『滿口仁義道德，滿腹男盜女娼』的『維持風化』者何時纔能斷種呵！

愛美的戲劇家，在這種現狀之下，感到多少痛苦：我們偶爾演劇，不得已勉强我們裡面幾位較易受女性化的同志不去發展個性而從事於模倣那假的女性，但是不要忘記了這是極不自然的事，極不人道的事！從前新劇界有幾位同志最怕人家稱他『旦角』，因為這『旦』字裡面含有數百年歷史的腥臭氣。現在的『文明戲』說明書上居然大書『某派旦角』以示榮耀。愛美的戲劇家暫時固然不得不隱忍這種難堪的恥辱。但是我們應當先職業的戲劇界而洗雪這個恥辱。我們應當盡力與偽道德宣戰，以達到文明人男女合演的目的。學界底男女同學運動

己有勝利的希望了。男女合演運動不是我們愛美的戲劇家應負的責任嗎？

（二）演劇人底眼光

眼是心底鏡子。心底眞象常常由眼光中流露出來。我們要查察他人言語底虛實時，往往逼視他底眼睛，彷彿從眼光中可以直見那人底心態。

一個角色初上場時，觀衆底眼光立刻攢集在那演者底眉宇之間。演者有擒住這無數眼光的魔力沒有，多半憑著他自己底一雙眼光。他底眼光有定力，能表示他那堅决的心態，觀客對於他的注意力也就能集中而不散。如果他底眼光恍惚不定，觀客底精神立刻就散了。觀客精神既散之後，演者底言詞無論說得如何好，也不能恢復全場人注意力底集中。

原來連眼的肌肉與腦室的距離最近，而且，與他部肌肉不同，是直通大腦的。所以眼底變動與心態底變動常能一致。人體中表現情緒的機關，眼睛當居第

一位。美國從前有一位評劇家嘗說：『小演劇家只能用他底口舌傳達劇本中的詞句，而大演劇家却能用他底眼光傳達詞句之外的詞句。』實在的，演劇家用眼神表情的力量比口舌要强過萬倍。

演劇人登舞台時不但是用眼光表現情緒，而且是觀衆反應的情緒底指導者。譬如演者在演作吃緊時把眼光突然移到台上或台下的某一點上去，全場人底眼光也就同時移注於某點。這是我們在緊急時很重要的一種武器。在中國各劇場裡常常有關客要標勁與大兵發威風的事。我們在不得已時，台上突然靜止，眼光集在台上某一點上，不但能使觀衆底注意力重行集中到台上來，而且那要標勁的闊客或是發威風的大兵也受精神的征服，而台下的秩序登時恢復了。

現在中國舞台上底『新劇家』知道眼光底奇妙魔力的實在很少，他們竟與缺之常識的普通人一樣，把眼睛當做只能看見物象的東西。所以在登台時，他們底

眼光尚不肯放棄那『看』的責任。他們底眼光常常向台下各方亂轉。台下鮮豔的衣飾與輝耀的鑽石，都足以吸住他們底目光。可憐　他們不知道他們現在所佔居的是何等尊嚴的地位！他們實在沒有機會得到演劇家必具的資產。他們連這最淺近的戲劇常識——第四堵牆——都沒聽見過。他們身在台上，心在台下，目光竟能越出第四堵牆來注意於台下的事物。他們底心旌無時不隨風飄展，以致眼光也閃閃不定。真正的演劇家能夠駕馭觀衆底心力；而他們底心力常常受觀客底駕馭；這樣的戲劇與大鼓，相聲，評話，說書，有甚麼分別？這樣的演者如何逃得出『墮民』與『玩物』的牢籠之外？

愛美的同志鑒於他們底失敗與墮落，更當加意修鍊，使自己眼光有隨意表現隨意變換的能力。鏡子是演劇家不可須臾離的工具。鏡子能指破你眼光底缺點，告訴你表現情緒的種種度數。（拙譯『戲劇的動作法』不久將由人為社出版，

詳述種種修練的方法。）登台之後，眼光第一要有定力；第二要有明瞭與正確的表現；第三，『看』的作用只能及於舞台上面，而透不過第四堵牆——就是看見台下。

（三）舞台上的行動

我們在舞台上所表現的既是現實的人生，則演作現代劇時，只須按照日常生活中一樣，隨時行動就得，又何必討論到這個問題？原來我們一登舞台，我們底身體已加入舞台畫景之中。舞台畫景中的各色人物全有略爲偏向第四堵牆的趨勢，方能不失這畫景的意義。因此，當其時我們底行動雖與日常生活中的行動沒有很大的差別，但並不是完全相同的。在日常生活中我們不妨隨意行動，而在舞台上則不可；因爲我們在舞台上的一舉一動同時發生兩種影響。第一，舞台畫景底組成因爲一個演者底行動而變動。第二，演者底一舉一動常爲觀衆

所注目，以爲都是與劇情相關的。這是因爲演者底每一小小動作都被舞台上底電光照耀出來——沒有一點隱藏；又因爲觀衆默認凡在舞台上的人物都是劇中的人物，所以他們底行動無一不屬於這齣戲的。因此，我們在舞台上每一舉手，每一舉步，每一變換姿勢，都必須有十分的意義，而不容有一點苟且的情形。愛美的演員必須牢記這個忠告，就是：

沒有一項的行動是無意義的。

反轉來說，就是：

除非演者對於一種的行動有明確的意見，他寧可絕對的不動。

鎮靜是演劇家最重要的資產，與他那演作底成敗有十分的關係。我們舞台上的動作，全是人的動作，——當然絕對的不許有一點非人的動作，如舊戲中適應鑼鼓的「台步」與「架子」之類。所以就有人說：『誰不能做人的動作呢？

小孩子都能够的。』那麼演現代劇時又何必研究動作呢？不錯，演現代劇的大演劇家，如亨利歐文（Henry Irving）等，所精心熟練的動作，無一不是普通人在日常生活中所常做的。他們並沒有學到我們舊戲中許多『應絃擊節』的，人所不做的種種奇異動作，何以能得如許人底贊譽與崇拜呢？原來天下最難的事就是當着衆人面前做人的動作。你可以用大板大棍以及種種殘忍的私刑去練成一個『小科班』，把每一個苦人的兒子，或是女兒，練成猴兒一般的『好身手』，教他去贏得殘忍暴虐的觀衆底掌聲；但是你絕對的不能用人類思力所及的一切酷刑，强迫一個人上舞台去做很自然的人的動作。上海的舊劇名角唱甚麼『拿破崙』時，一個黃天霸態度的拿破崙應着鑼鼓，踏着『台步』上場來，念上場詞：『將相本無種，男兒當自强。』接着就是自己報名：『俺法蘭西大皇帝拿破崙……』。原來他們除了上台去，與留聲機一樣，實行機械的背誦與模仿外

，絕對的不能表現人的動作。人的動作原是無人不能做的，但是一登舞台就不能了。即使能做，也因爲缺乏鎮靜的工夫，不能將適合情景的各種動作運用如意。初學演劇的人與上面說的『拿破崙』一樣，在舞台上能動而不能靜，能發言而不能靜持一種力勝言詞萬倍的表情與姿勢。不能靜持一種面部表情與身體姿勢至二分鐘之久者，萬不能在現代舞台上得勝利。大演劇家在舞台上動的時候並不很多；即在決鬬與械鬬的時候也決沒有在台上隨便跑來跑去的。大演劇家最節省手勢；所以他們一舉手，一掉頭，甚至食指底一動，都能立刻擒住觀衆底注意力。行動之所以有意義者全在乎能鎮靜，全在乎不作無謂的舉動，全在乎久持一種態度而不動。

開幕後的一切動作都是在排演時預先選擇停妥的。譬如劇本上『怒目』『冷笑』等字樣，在沒有經驗的人看來，必以爲『怒目』或是『冷笑』只是一種表情，而演

劇家却知道『怒目』與『冷笑』一類的表情有若干度數的分別。冤家狹路相逢固然不免『怒目』相向，而夫婦偶爾鬥路，或是姊妹尋常撒嬌，也未嘗不用着『怒目』。這兩種的『怒目』相差幾何！編劇家雖想得到而不能用文字的符號分清，必待有舞台經驗的演劇家自去分辨清楚。『冷笑』也照樣有各式各樣的度數，不容含混的。所以舞台監督在排演時不可專在詞句與正聲調方面用功夫而忽略動作。須知無論何項動作一經排定之後往往不易改變。習慣底勢力是很大的。這回如此演了，就成了本劇底一部分，下回極難改動。這人如此演了，他人飾此角時往往於不知不覺之中佔染他底許多慣例或是癖性。因此，我們對於初排演時的一舉一動都要問他有沒有明確的意義。經過這樣的排演之後，每一動作都顯得是堅決的，表情的，活潑的，而自然沒有一點牽强的，苟且的，含糊的意味在裡面了。

舞台上的動作與演說台上的動作大不相同。演說家是用手勢等動作來輔助言詞的，所以先說而後動；而演劇家却是用言詞來輔助動作的，所以先動而後說。『劇場』(theatre)這一字底希臘字源就是『看的地方』(a place to see)，所以在劇場先該教人看見，教人聽見却是第二件事。戲劇不用一個字而不失其戲劇的價值。現在有一班人以爲凡能著小說的，不必研究編劇底專門技術，也能創造劇本。這是錯了。這一錯就能蹧蹋許多人底光陰產出許多『書齋劇本』或是『書櫃劇本』來。還有一班人以爲凡能在演說台上出鋒頭的人，不必習練演劇底專門技術，也能演作戲劇。這更是大錯而特錯了。這一錯就造成現在『文明戲』台上最惹人厭的『激烈派』或是『莊嚴派老生』。他們借戲發揮，借舞台作演說台，鬧許多『退伍都督』與『革命偉人』的玄虛。他們運用尋常招土匪的故智從上海四馬路茶館裡招了一班滑頭折白式的『新劇大家』，就可以到處去招搖撞騙，打着

『愛國偉人』『熱心志士』的旗號，自行抬高自己那豬仔式的身價，騙取那班盲目野心家底昧心錢。這種假面具在社會方面固然受到的害處尙小，但是戲劇藝術益發無進步，而戲劇底民衆化益發無希望了。現在遊藝場的『文明新戲』還常常用種種虛僞的模倣，證明他們是『愛國志士』底遺蛻，是『退伍都督』底嫡傳，以爲是很榮耀的。他們雖在舞台上活動，畢竟沒有認識戲劇的藝術。他們原是『醉翁之意不在酒。』眞正愛美的戲劇家當不至被他們導入岐途去。

鎭靜是演劇家底秘訣，上文已說過了。現在要講立脚的步位，更不得不述鎭靜之重要。立着的一種姿勢，雖少至數秒鐘，也不可有動搖的趨勢。一經立定之後，兩脚就如釘牢在舞台上一般，除非進一步變爲第二類姿勢外，兩足是絕對的不許動的。初學演劇的人都只覺得兩手掛在腕下，無法擺佈，殊不知兩足尤其與全身底均衡有關，尤其是觀衆底視線所常顧及的。如演者向台左或台右

立着，要向前進時，向台後的一足應當先跨出。全體的重量常由向台後的一足支住。在舉足之前，腿部早有預備，與賽跑者等候『發步令』時相彷。（關於各部特殊的習練法，詳述在拙譯『戲劇的動作法』中，此處不能備述。）

（四）演劇人底喉音

演劇人底喉音與唱舊戲人底嗓音是完全不同的。演劇人在舞台上所表現的既是日常現實的人生，所以演劇人用的喉音也就是尋常人說話的聲音。演劇人底鍛鍊喉音無非是要矯正各類語音底弊病，不但要使每一個字被觀衆聽得清楚，而且還要借每一個字底音勢傳佈一種情緒於觀衆。這『戲劇的發音術』是一種專門的技術，萬不能與舊戲底『吊嗓子』相比擬，因爲前者底目的在發展自然的人的喉音，而後者底目的却是要『吊』成一種矯揉造作的，非人的，與喚『救命！』相似的『嗓音』。這是愛美的戲劇家不可不知的常識。

普通人以為在許多人面前說話必須用極高的音格（Pitch）（一般從未研究過劇術的『評劇家』，有時也犯同樣的錯誤），所以我們常見許多初登舞台或是演說台的人到台上去拚命狂喊。他們不知道教人聽見只與音勢底輕重與音質底清濁有關係，與音格底高低並沒有很大的關係。對於發音術上用過功夫的人發極低的聲音——甚至於耳語——也能令滿場人聽見；否則音高而字不清的人喊啞了喉音也不能令人聽見。在現在中國式的劇場裡，演新劇尤其不宜以高音相競。何以故呢？因為在中國常常看戲的朋友受慣了舊戲底『鑼鼓喧嘩』與『高唱入雲』的過度刺激，一進戲院他底心氣早就浮動起來。等不到臺上發高聲，他自己先就要喊嚷起來。如果沒有『叫好』『喝采』的機會，他就找茶房出氣，方可『亮亮』他自己底『嗓音』。在這樣浮躁的觀衆面前想用高音去制勝，那就非先去拜『祖師爺』，『吊』三年的『嗓子』不可；因為你底音提得愈高，看客就能比你喊

得更高。

要在中國提倡現代劇，不得不先把尋常觀衆底浮囂病除去。我們知道他們底浮囂氣是由舊戲底過度刺激性養成的，所以要除去這種習慣的與傳染的浮囂病必先減輕劇中的刺激量。銅管軍樂底刺激性不亞於鑼鼓，新劇場中萬不能用。樂隊宜用絃樂與鋼琴，奏幽逸的曲譜。劇場中絕對不許招待員與茶房發高聲。劇場門前不妨多貼，印刷品上（如說明書之類）不妨多寫『禁止高聲』等的指示。劇場內一干職員都要有一種嚴肅鎮靜的態度，使進來的人都感到寺院與禮堂的清靜空氣。受過這樣一番指示之後，觀衆（除無法可施的妄人必須試驗警察的暴力外）底浮囂病必已減去大半；舞臺上果能確照預定時刻開幕，向藝術而崇拜的觀客心態已完全成就了。

觀客心態既經就範之後，舞台上的發音更不得不清晰明瞭了。在喧雜的觀客

前容易含混，一個字——甚至一個整句都能由喉間吞下肚去；而在態度嚴肅的觀客前，每一人底眼光都如閃電般照住了你，不讓你敷衍過去。所以忠於藝術的演劇人最歡迎觀衆底鎮靜態度，而以舞臺爲游戲場的『藝術之賊』惟恐台下不擾亂，不鼓掌喝采，使他可以從容不迫地破壞藝術。

要得清晰正確的語音，必先要有一具健全的發音機與一具强固的呼吸機。氣從呼吸機中發出，經發音機而成音。所以音力之强弱與呼吸機之强弱爲正比例。愛美的戲劇家欲求登台時發音正確清晰，必先注意於日常之衛生。發展呼吸機的各種柔軟體操，是戲劇家每早必習之課。西洋名望愈大的戲劇家，愈注意於體育之發展。常習各種體操不但能矯正肢體運動上的各種不正之姿勢，而且還能增加橫隔膜底彈力與肺部底漲縮力。熱心修練發音機者久而久之自成一種深呼吸底習慣，登台之後方不至受『舞台魔力』底壓迫。這一種壓迫，凡偶爾

登臺受過『上場昏』騙使的朋友，沒有不領過他底教的。他那壓迫底力量與『壓壓』一樣的可怕。要想登台之後與他奮鬥，必須先有一具極强固的呼吸機。否則沒有不被他壓服到驚慌失措的。愛美的同志啊！請你們在未受舞臺底壓迫之前，先去利用種種發展體育的機會，練成一種『每日非練體操不可』的習慣，然後再作種種實演的計劃。等到開幕日期近在目前，然後想到練深呼吸，買潤喉的藥品，就來不及了。『舞臺魔力』向來不講交情，無論那一位大演劇家都沒有不領過他底教的。請你不要存着僥倖心自己騙自己說：『我或者是一個例外。』

你沒有看過現在的『文明戲』嗎？他們不懂得甚麼叫做『舞臺背景』，常常走到台口來，立在『幕綫』之外說話。我現在把半梅君說過的話（見上海時事新報戲劇號裡發表的『舞臺上要素的要素』）寫在下面：

『……巨大的舞台，他們往往四面都不用，不是單單用台口的一邊，定是聚在臺上的中央。這雖是不合法的舞臺建築，不合理的桌椅等佈置，大有關係，然往而演者到底負着全責。愛立在臺口的人不獨自己一個人去立，往往還要拖一個人同去說話，兩個人並立在台前。故友陸鏡若君稱他為一對蠟燭。遇到力强的人，憑你怎麼不願意去，他都要用全身力量來拖你去。…………』

他們為甚麼喜歡立到台口去？他們為甚麼要『用全身力量來拖你去』？實在是因為他們自己並沒有修鍊過發音術；不到台口去，他們就無法使台下人聽見。他們底惟一秘訣，就是『急來抱佛脚』，因為他們原本是『醉翁之意不在酒。』乘此機會，我要喚醒我底同志去認識我們自己底責任了。西洋愛美的戲劇家與我們所處的環境完全不同。所以他們底責任只在『毀滅職業戲劇界中種種為金錢所驅使的惡趨勢而實行戲劇底民衆化。』我們卻除了上面積極的與消極的兩種

責任之外，還要用赤手空拳來建設『人的戲劇底根本藝術。』他們底責任是改造的，而我們底却完全是創造的，因為我們從職業界方面除了種種傳染的惡病之外，得不到一點『借助』之力。

在舞台上不但要自己不受呼吸底壓迫，而且還不宜教台下人察覺你換氣的時候，否則你說的話就缺乏傳佈情緒的力量。在情節緊迫語音失常的時候，習慣的呼吸調節更與演作底成敗有生死關係。這時候正是你日常練習深呼吸與發音術的成績試驗。

『發音術』非本書所能兼容，但發音清晰的惟一秘訣就是子音與母音要分析得清楚，而不使上一字底母音延成一種混雜音與下一字底子音或是母音相混。這種混雜音就是攪渾你語音的禍根。發音修練底第一步就是要除滅日常說話時無意養成的混雜音。愛美的同志對於『戲劇的發音術』應當刻苦用功練習。著者日

後擬另行介紹修楝發音的專書於讀者。現在不過略述愛美的戲劇家不可不知的常識而已。

（四）團體的精神

『文明劇』之所以失敗以及漸漸變成今日遊戲場底裝飾品者其原因雖很複雜，而缺乏之團體精神實在是致命傷之一。大凡對於中國社會略有研究的人都知道中國人所最缺乏的就是團體的組織力。這是中華民族性底弱點。新劇家既不是天上降下來的天使或是神仙，當然不能無端變成中國人底例外人；以致從前的種種團體組織紛紛瓦解，一個個俯首帖耳地降伏在下流資本家底黃金大纛之下，幫他們做改惡社會的工具。如果缺乏之團體精神是我們民族底弱點，我們是不是急應担負改革的責任？如果從前的新劇因此而失敗，可不是我們更當十分注意以避免這『覆轍』底危機嗎？

大凡偶爾登舞台的人——無論是誰——沒有一個不把自己當作觀衆注意之中心的。這原本不是一種惡德。這實在是促人進步的一種動機。不指望觀衆注意到他身上的人與舞台的緣分很淺，因爲缺乏想像力的人往往是神經麻木，不適宜於舞台的工作。然而這種幻想若不加以理性底節制就成了誇大狂，就成了破壞團體精神的動機。

受中國舊戲毒很深的人斷不適於新劇底舞台，因爲在每一齣舊戲底中少數的幾個名角——甚至於只有一個。一個人學會了一齣戲就可以單獨上台『露臉』去。不論『叫好』的朋友多，或是『叫倒好』的冤家多，他一個人終究是『露』過一次『臉』，做過一次全劇場注意底中心了。

在新劇場中却不能獨自一人上台去演一齣戲。在現代的劇本裡尤其重視團體的精神而輕忽個人底絕技，個人如果有絕技，不妨到戲外去另演一場，而决不

許硬嵌入一齣有一致精神的戲裡去。一致精神就是團體的精神。角色固然有輕重之分，然而對於一致精神供獻的，輕角不亞於重角。反轉來說，輕角實任很容易破壞重角底精神。接錯一次詞句，忽略一種相應的表情，表示一點鄙夷的醜態，諸如此類輕角處處可以制重角底死命。我親眼看見許多人用這樣卑鄙惡劣的手段破壞戲劇底空氣，但是我沒有看見一個人因此而佔到一些便宜。假如有一個人在船上因為與船上的執事人為難，便乘着波濤澎湃的時機，打破自己坐的那條船，與同船人同歸於盡，這個人是聰明人嗎？在新劇舞台上試破壞手段的人與這人底聰明程度相等。

現代戲劇底一致精神與樂隊相彷。樂隊裡如果有一個人突然吹出或是彈出超乎一致的高聲來，即使絕不懂音樂的人聽見也知道他是藝術底破壞者。在新劇舞台上想出『特別鋒頭』的人破壞藝術底罪過也逃不出觀衆底耳目之外。

愛美的戲劇家爲愛好藝術之美而演劇，其目的當然與職業的戲劇家專爲謀生計而演劇者不同。但是惡習慣與遺傳毒常常由舊劇與『文明戲』場裡移殖過來。很有許多患誇大狂的先生在愛美的劇場後台學擺『大老班』與『好角兒』底臭架子儼然把自己當作『台柱子』，動不動就要鬧意見，發脾氣。這樣的人實在走錯了路了。我勸他們還是去學做楊小樓或是梅蘭芳罷。新劇舞台萬萬不能滿足他們底『慾望』。常常有人問我：『爲甚麼現在學生界裡只有熱心學唱舊戲的「歌劇大家」，而認眞研究戲劇學理與藝術的學者這樣的少？』我現在不便明答，請大家猜一猜罷。

我願愛美的同志在實演時常常記得自己是一個團體中的一分子；團體的精神就是新劇底靈魂。一條鍊中沒有一個圈比全鍊更强，也沒有一個圈比他更弱。圈底强弱就是鍊底强弱。我們不要忘記了改良民族性的責任！

第六章　愛美的化粧術

（一）化粧術與「臉譜」

愛美的戲劇家常把化粧當作一件極難的事。因爲平日不肯犧牲一點光陰，從事於這樣富有興趣的一種藝術，以致在將開幕時「臨渴掘井」，「急來抱佛脚」，把幾種調不和的顏料胡亂塗了滿臉，假鬚假髮粧得一塌糊塗，引得觀衆捧腹大笑。

有許多愛美的劇社，因怕鬧出這樣的笑話來，央求一兩位職業的演劇家，替全劇人員化粧；豈知化粧是一種精致細膩的藝術，職業的戲劇家即使有精深的研究，也只擅長化自己素習的那些角色底化粧。（何况現在中國的所謂「新劇家」，多半不知道化粧是怎麼一回事呢！）他如果不明白劇中各人底個性，及心態底變化，則化成的粧非但不能在表現方面幫助演者，有時只怕還要發生許多

預料不到的阻碍與衝突呢（如化成帶笑的臉有碍於悲哭時等）。尋常職業的演劇家只熟悉自己臉上底種種特色，所以他所練就的手術也只適於在自己臉上使用，現在要他在許多人底臉上化粧，他日常練就的手術頓時失却效用。平常一個演劇家化粧至少須費半點鐘——多到一點鐘以上，現在要他在開幕前一點或半點鐘內（愛美的戲劇家怕到後台，猶如小學生怕上講堂一樣，多在外面躭延一刻也覺得是很舒服似的，）在幾個或是十幾個人臉上化成各式各樣不同的粧，這是可能的嗎？因此，這請人『代庖』的化粧所造成的惡果，較之瞎塗亂鬧的『新式鈎臉法』未必有甚麼出入。

為甚麼多數愛美的戲劇家不肯研習化粧術呢？為甚麼多數愛美的劇社喜歡邀請職業的戲劇家做他所不能做的事呢？據我所知，實在是因為許多人都把化粧術看得太輕了。有許多人竟把化粧術當作西洋式的『鈎臉法』，他們以為新劇

與舊劇底分別猶如土貨與洋貨底分別一樣。所以要學新劇的化粧術，只須與舊劇伶人一樣記熟了一種新式的『臉譜』就得。豈知西洋戲劇的藝術與自然科學人生科學同時並進，面具式的『臉譜』早已成了戲劇歷史中的一種傳說，即有採用的也只是馬戲和雜戲場裡的丑脚；現代舞台上的角色久已不能爲幾種刻板的容貌所限制。一個人在第一幕中作極奸猾的事，似乎好用曹操式的白臉（姑且不論那極度色彩之不合理）；而在第二幕中心態漸變，竟變成一個心地坦白熱血沸湧的人，這時候不是要改成關羽式的紅臉嗎？除非承認一個人一生的命運統由前生注定——好人好到底，壞人壞到底；除非把近代心理學中種種新的發見目爲『異端邪說』，那刻板的臉譜，決不能適用於今日。化粧術與臉譜底區別，就在科學的與反科學的底區別上。然則化粧術究竟是甚麼呢？我固然不善於創造『定義』或是『界說』，但是不妨把他底功用述說一下。

戲劇的化粧術就是用不害皮膚的各種彩色油色及其他附屬品在演者底皮膚（不被服裝遮掩的部分）上，施行合理的粧飾法，使演者易於表現各種戲劇的情緒。

總之，現代戲劇的化粧術實在是一種最富興趣的藝術。他與畫學，心理學，哲學，生理學，解剖學，光學等均有密切關係，決不能與已破產的『臉譜』相提並論。愛美的戲劇家如果以愛好藝術爲職志，這一種『學到了學不到了』的藝術實在是不可忽略的。我願同志們乘早及時研究與練習，免得臨場時，爲無謂的惶恐，白銷耗了有用的精神。

（二）　爲甚麼必須化粧？

許多愛美的戲劇家不懂得化粧底效用。有的說：『因爲職業的戲劇家化粧，所以我們也不得不化粧。』這實在不能認爲化粧底充分理由。

要說明上舞台時爲甚麼必需化粧，不妨發一個相反的問題，就是：『爲甚麼我們不能不化粧上台？』

不能不化粧的原因大概可以說有兩個。

第一，因演者與觀衆相離較遠。很小的劇場中，也必有離舞台十五尺以外的座位。由距離較遠處看來，顏面各部不很清晰，因之所表現的情緒也就不能充分的顯著，不能使全劇場的觀衆同時得着同等的感動。

第二，因演者底形狀不能與所飾角色底形狀恰恰相合。在選擇演者時，固然不妨利用演員生理方面的特點，使高，矮，肥，瘦，與各角色底性質相符。但是這種辦法不甚可靠，而且缺點又很多。譬如一個演員底聲音，容貌，肢體很像一個英雄了，但是他不能登台去表現出英雄底性格來。那一個外貌不像英雄的人，偏能表現出恰恰是英雄用得着的性格來。在這種情形之下，我們究竟取

前者還是取後者呢？又如劇中的白髮老人，果能請眞的白髮老人去演嗎？禿子，果能請眞的禿子去演嗎？

因爲上面兩種原因，我們已不能屏除化粧了。何況愛美的戲劇家，因缺乏了經驗，不能自由運用面部的各種肌肉，因此更不能不乞靈於化粧術。（參觀『戲劇雜誌』一卷第一期中汪仲賢君譯的『化粧術的一得』）。職業的演劇家所習慣的種種細緻的表情，以及眉毛底變化與唇角底變化，都是愛美的戲劇家演得不很透澈不很顯著的；若不藉化粧術之力，決不能化而爲顯著，決不能使四五排以外的觀客分清演者底眉目與了解表現底意義。

由此看來，我們可以知道化粧底必要了。愛美的戲劇家不但不可輕視化粧，而且還要倚賴化粧甚於職業的戲劇家；因爲他底面部肌肉沒有表情的習慣，非化粧不足以使他顯著與明晰。

(三) 化粧與劇場中的燈光

化粧色彩底深淺濃淡必須與劇場中的燈光相和諧。在電光下面化好的粧，到日光下去一看，就活像一個猴臉；若到紗罩煤氣燈下去，那簡直是一個鬼臉了。沒有經驗的演劇家，因爲習慣了一種燈光，不知道化粧底色度應當隨燈光而變換，每每遭着失敗。愛美的戲劇家不能得到長期的劇場，常須在各種燈光之下演劇；所以對於燈光與化粧底關係一層，是不可不預先有一番研究的。

西洋式的舞台前面有一排電燈，名叫『脚光』(Foot light)。他實在是西洋劇場中的『遺形物』。從前煤氣與電光未經發明時，西洋底大劇場把許多花枝式的大蠟燭台(Chandelier) 高高掛在台前；而小劇場却只能把蠟燭環列在凸出的台口。現在的『脚光』就是環列台口的蠟燭底遺形物。『脚光』由下往上倒照，把台上人物底臉顯得與自然的日光下恰恰相反。在自然的日光之下，額骨，鼻上，

等都是明處，眉，鼻，唇，腮等底下面盡是暗處；而在『脚光』前面却翻轉來了。這種倒轉面孔的『脚光』，自然是極不合理的。現在反對他的呼聲已一天高似一天。他底末日只怕不在遠處了。只可惜我們中國的戲劇界消息不靈，新式劇場中反在那裡竭力介紹西洋的『遺形物』。愛美的戲劇家一面固然應當盡指導之責；但在必要時，他又不得不在『脚光』之前演劇。於是乎不得不用適應這倒照光的化粧法了。

適應『脚光』的化粧法中，並沒有甚麼秘密，無非是把臉上低凹與深凹之處格外顯得清晰，用人爲的過火的色彩與荒謬的倒照的燈光相抵抗。化這樣的粧時，鏡邊的光也應當由下倒照上來，方能合度。

現在中國各劇場，因爲前台的燈光太強，往往在台前掛數盞紗罩煤氣燈。這種燈光最不自然，照在人底臉上顯得慘白可怕。在這種光底下面擦一臉非化粧

品的鉛粉（就是尋常婦女與『花旦』用的粉），那簡直是要冒充從前賽會中扮粉的白無常鬼（你若不信，不妨進遊戲場底『文明戲』場裡去一看）。愛美的劇場內在必需用這樣的燈時，應當用最淺紅色的綢或紙遮隔這慘白色的光，不讓他直接射在舞台上演者走不到的處所。若不用這樣的濾光法，演者就得在化粧時多用較深的膚色粉，使他與燈光中的慘白色相抗。最妥當的方法就是在化粧室裡點一盞與台前同樣的燈。不然在電燈前化好的粧到煤氣燈下一定不合式；而在燭光前化的粧更不適於電燈光照耀的舞台。

我們固然不能用光學的方法把各種燈光底色度在分光鏡裡分析出來，然後列出一個表來，使研究化粧術的人知道在某度底燈光下當用若干成分抵抗的色彩；但是我們應當常常注意到燈光與化粧關係之重要。這就專憑演者底實驗功夫了。在電氣事業不發達的內地各城鄉演劇，這個問題更不得不加意去研究。否

則化好了粧的不是過火就是不明顯；兩種病總不免要犯一種。

在電氣事業極發達的歐美各國底劇場裡，戲劇研究家尙且常常不滿意於現有的各種電光。德國的戲劇學者對於此道最有研究。他們舞臺上用的燈光亦日有進步。『墨的奈制』(Mutiny System)的電光（用彩色綢返射電光到台上）已漸爲世界各國著名劇場所採用。可怕的不自然的各種燈光已漸漸讓路給美的自然的光。（這還不是受科學之賜嗎？）化粧術旣常受燈光底影響，自然不能不隨之而日漸有所變更。從前爲抵抗倒照的『脚光』而化的過火的濃粧，在新式各種較近於自然光的電光之下已不適用。化粧術因之就得了由濃而漸淡——漸近於自然的新趨勢。

（四）化粧與戲劇底進化

常常有人問我，『滑稽派應當怎樣化粧？』或是，『閨閣派應當怎樣化粧？』

發這樣的問題的人確已中了現在流行的『文明戲』底毒，實在是因爲他不知道現代劇本底進化。

這本小書不容我詳述劇本進化底歷史。但是在劇本底進化史裡有一個最大的變遷與現代戲劇的化粧術有很顯著的關係，確是愛美的戲劇家所不可不知的。現在不妨略爲一述。

這個變遷是甚麼呢？這就是由浪漫派的劇本進化到寫實派的劇本底那一步。在浪漫派時代，西洋舞台上的化粧是很容易的。當時的化粧術雖不至於像中國舊戲底『臉譜』那樣的不合理，那樣的不像人；但是演劇人都有許多『派別』(Types)的成例可援，各派有各派底特殊化粧法。這種分派的化粧法雖不與我們現在的『文明戲』完全相同，但是大致却相彷彿。每一齣戲都有一個英雄，一位美人，一個『成人之美』的『好人』，與一個惡魔式的凶徒。這些人物就是

每齣戲中的『主要人物。』編劇人理想中的人物必須適合這些『主要人物』底成例的性質方能編入劇本，猶如舊劇必須勉强拿破侖屈就武老生的地位，念上塲詞『將相本無種，男兒當自强』接着『俺法蘭西大皇帝拿破侖在位』，方能算得是戲。英雄既是一套版的英雄，美人又是淸一色的美人；各齣劇中化粧的方法自然就大同小異了。既學得一種『派別』的化粧方法之後，不論演那一齣戲，都可以適用這一種特殊的化粧，正如『左右逢源』『頭頭是道』了。

因爲『文明戲』很富浪漫的色彩，所以看戲人只看見一個演員，張三或李四，每天在舞台上活動，而永遠見不到劇中人底個別的形貌。

自從西洋戲劇受到了易卜生底影響之後，編著劇本的技術已不像從前那樣容易。現代劇本中人物各有各的個性。編劇人底第一種資格就是能夠描寫各個人底個性。演劇人底第一種資格就是能夠扮演各個人底個性。因爲扮演要恰恰與

各個人底個性相合，所以演作的技術與化粧的技術較之從前難上好幾倍了。從前的化粧有例可援，有軌可循，而現在的化粧却非由演者自出心裁去尋出適合所扮角色底種種個性的特色來不可。『華倫夫人之職業』中的薇薇與『娜拉』劇中的娜拉或是『黑暗之勢力』中的阿尼西決不能化同樣的粧，決不是舊式的甚麼『閨閣派』或是『花旦』這些派別底名目所能包括，因為現代舞台的技術是要演者來適應劇中人底個性，不是像從前一樣，要他來適應一種派別底通性。因此，要研究現代戲劇的各種藝術不可不很精密地研究現代的心理學。

（五）油彩化粧用品

現在中國所謂『新劇家』用不着化粧。他們不知道化粧究竟是怎麼一回事。他們對於化粧的見解簡直是『在自己臉上畫一幅畫』。那畫底像人臉與不像人臉倒並不是他們底重要問題，因為他們自幼看慣了舊戲，舊戲台上本用不着像人的

臉。他們底化粧用品無非是些婦女化粧用的姻脂，鉛粉，蜜糖，烟煤之類。他們底女角化粧法就是先敷一層蜜在皮膚上，然後塗鉛粉，然後抹胭脂，然後用墨黑的烟煤或是寫字的墨汁或是鉛筆畫眉毛。這樣化成的粧，紅處緋紅，白處雪白，黑處墨黑。你說他是很像畫中的美女則可，若說他像尋常人類的臉則不可；因為人類底皮膚——不論黃種人與白種人——總沒有像鉛粉這樣白的。他們底男角化粧法更簡單了。畫一個白鼻或是紅鼻就成了甚麼『滑稽派』。畫兩條烏煤色的眉毛就成了甚麼『莊嚴派』，或是『激烈派』。甚至於滿面塗脂抹粉，扮成不男不女，非人非鬼的模樣。近來學生組織的劇社演劇時也常發現這種不像人，不衛生的粗劣化粧法。這不但暴露我們青年學生只願登台胡鬧不願研究戲劇藝術的弱點，單講這樣的化粧法有害於皮膚衛生這一層已足以澄學生演劇社不學無術之羞了。

鉛粉含有毒質(吃鉛粉可以毒死人)，這是人人知道的。調水的胭脂浸染皮膚中的細胞變成紅色，下粧之後，無法洗去，非擦傷一層皮膚不可。這都是有害於皮膚衛生的。

講究科學的各國底戲劇界久已不用水彩化粧。現在各國的所謂『化粧品』(Make-up Materials)都以油彩為本位。油彩中的顏料雖保不住也有有害於皮膚的質素，但是化粧的油彩並不直接陷在皮膚上的毛孔裡，却是間接的塗在皮膚上面預先敷就的一層乳素 (Cold Cream) 之上。此時毛孔已被乳素所墊平，顏料中的質素斷無深入毛孔之虞。這是油彩化粧底第一個優點。

化粧的油彩都是用科學的方法模仿人臉上所有的各種色度而製成的。原來人類中從來沒有純紅色或是純白色的臉，所以化粧品中的膚色油彩(Flesh Grease Paint) 也沒有一種是屬於某種簡單色度的。畫背光的黑影以及皮膚上的縐

紋就該用綢紋油彩(Lining Grease Paints)。綢紋油彩也是各種複色製成的。油彩畫在敷乳素的皮膚上決不至於凝滯，可用手指去調勻他，使他深淺合度。這是油彩化粧底第二個優點。

油彩分各種色度，詳列細表在我譯的那本『戲劇的化粧術』中。讀者如有志研究，請參觀那本小書。這裡恕不複述了。

(六)　化粧的方法

在化粧之前，先將衣領和袖子捲起，使頭頸與兩臂都露出來。最好是在化粧時穿上一件理髮店裡用的白布長褂。一塊潔淨的毛巾，必須離手不遠，為擦淨手指間油污之用。鬚根務必剃十分乾淨，因為毛烘烘的皮膚阻礙油彩底調勻，這是第一步。

第二步，就是用一點兒乳素 (Cold Cream)，敷在臉上，把將上油彩的部分・

擦到十分透澈，並且要極勻淨，切勿使一部分堆積起油來。然後用乾毛巾或是軟布(軟紙亦可，因為中國的紙多半是柔軟的)，將皮膚上面浮積的乳素輕輕擦去。擦到皮膚感不到油積為度。

第三步，把適合你那角色底皮膚色油彩條兒由化粧盒中取出來。然後將那條兒底一端，在額上，鼻下，下頦底下，以及脖頸，統通畫上幾道很深的綫。然後用手指將那些綫術開抹勻，使臉底全部和脖頸底全部，以及兩耳邊，統通都有一般深淺的色彩。這一番工夫是很重要的，否則就難免鬧出紅一塊白一塊的笑話來。又萬不可多上油彩，以致油光滿面。

第四步，用胭脂小刷些微擦一點兒胭脂粉在兩頰上。千萬不可抹胭脂在眼圈上下，因為眼圈一紅，眼睛就顯得太小了。最好的方法就是將臉作笑容，把兩邊頰肉聳起。胭脂就只宜抹在能聳起來的部分上面。如嫌自己顴骨太高，不妨

把高處抹紅一點，然後將紅的胭脂粉和那膚色油彩調和，不使他露出一點接筍的痕跡來。

第五步，用臉色粉在已化粧成的各部分滿滿敷上，不妨多些。然後用小毛刷（或中國寫大字的毛筆），或是兎兒爪，將油彩上面浮積的粉輕輕刷去，使臉上覺得已乾燥了。

第六步，用黑色綢紋細彩染深睫毛然後用橘木或柳條炭在上下眼皮靠邊各畫上一條細黑線，直畫到眼梢上交成角形。

第七步，用嘴唇胭脂（也是油彩的，水彩的難洗去而且有毒）染深嘴唇，惟不可畫到唇角上，否則就難免成一大嘴。自已眉毛本濃的，只用毛巾輕輕擦去眉毛中堆積的油彩和粉就得；如嫌太淡或是要改變他底樣式，就用黑色染鬚膏，很精細地畫出兩道極自然的眉毛來。

倘然要戴髮套，須在第五步撲粉之前先戴上了，看看與皮膚連接之處有沒有痕跡露出來。如果有痕跡，就須用膚色油彩把他掩住，然後方可敷上臉色粉；因爲臉色粉已敷之後，油彩萬不可再改動，一動就弄得深淺不勻，前功盡棄了。這是在化粧時必須牢牢記住的。眞頭髮萬不可露在髮套之外。如果有露出的，必須敷上和假粧同色的油彩。

一個演者剛登台的時候，台下人底注目之點就是他底面部。而面部之中尤其注意的就是演者底一雙眼睛。卽使演者扮一個近視眼，甚而至於瞎子，這眼的一部分還是最引觀衆注意的處所。因此，在化粧中，爲眼睛，眉毛，與睫毛費去的時間最多。尋常人善用右手做事，化粧時自然右手盡的力最多。右手畫右眉與右目很自然，而畫左眉與左目時每覺非常費力，而且不能隨心所欲。習慣能成自然，所以化粧這件手工是愛好演劇的人所不可不預先習練的。等到臨場

匆促時冒昧從事，一定沒有好結果。

中國楷書中的橫筆左首低而右首高。寫慣楷書的人往往練成一種左低右高的習慣。這樣的人對鏡畫眉時非畫到左眉低右眉高不可。別人指點他，他反說你底『眸子不正』，反嫌別人底左眉太高右眉太低。我遇見過許多這樣的人。我知道當面勸他，一定不能受聽；因此寫在這裡，請愛練楷書的朋友私自去發覺自己這種缺陷。

前面說的六步是，除化老人妝之外，普通化妝一定的步驟。這六步至少要費半點鐘，多至一點半鐘。所以演員在登台之前必須有非常充裕的化妝時間，方可化得一個幫助表現情緒的妝。有許多愛美的演劇家沾染了頹疲學生怕上講堂的惡習，不肯早到化妝室來。開幕時間到了，不諒人的觀衆在台前鼓掌催開幕，演員便急急忙忙潦草塗抹一點脂粉在臉上，勉強上場去。演劇技術中最重的

一種法寶就是一個自信的心。匆促登臺的人，自己不相信自己像不像個人臉，如何能有駕馭身體與心理的鎮定精神？沒有鎮定的精神，如何能演得入情入理，與編劇人底精神合而爲一？

化老人粧時的縐紋與消瘦處底深陷最費工夫。初學者不是化得過火就是不及。過火的比不及的尤其惹厭，因爲矯揉造作是各種藝術中所最忌的。

如果演者上場底次數很多，最好是每次下場時將化粧仔細修飾一遍，薄薄加上一點臉色粉。化老人粧的更當防備他臉上縐紋和深陷處在表情時爲皮膚底活動所磨去。戴髮套的更須時時留心髮套的紗底子與皮膚接筍處有沒有破綻，免得露出假髮底痕跡來。

油彩比不得深入毛孔的水彩；因爲只敷在擦油的皮膚上，所以一擦就去。下粧時，只消蘸一點凡士林在化粧的各部分細細揉磨後，用紙一抹就全去了。在

演作時務必留神，切勿容手指或手帕觸着臉上以免把油彩擦去。

各種角色以及各部分化粧底詳細方法在『戲劇的化粧術』中述得清清楚楚。有志研究與實習的朋友請讀那本小書罷。這裡爲篇幅所限，不及備載了。

第七章　愛美的舞台與佈景

（一）愛美的劇場

現在各省底名城巨埠裡無處沒有非人的戲劇。非人的戲劇不但離現實人生太遠，而且還缺乏人的空氣，——因爲他們原來不是人的。非人的戲劇底惟一目的就是刺激獸慾。『勸忠』『教孝』等幌子不過是專爲掩飾用的，使一般忠厚的人要反對也無從反對起。現在愈發達的戲劇愈富有刺激的毒質。受慣了這種刺激毒質的人正如染得了酒癖烟癮。他們一進了劇場門，就如黑籍人上了烟舖，興致非常的高，喉音非常的響，而且還要乘着耳目衆多的機會，盡量的表示他們已佔有的一切虛榮。因此我們中國底各種劇場只是一個佔有的衝動底表現所；在這裡面就只聽見呼叱僕從，賊罵茶房，高談闊論，以及叫賣食物的聲音。從來到過我們貴國的外國人決不能相信這是一個聽戲的所在，因爲這些坐在舞臺

前面的人竟不像是來聽的，竟像是來教別人去聽他的。

在這樣的觀衆面前演那不用野蠻鑼鼓的戲劇幾乎是不可能。從前『文明戲』失敗的原因雖不止一種，而不能征服觀衆底叫囂，實在是許多缺乏知識的劇社所以致敗的原因。因爲在舞台上用尋常說話的音度不能使觀衆全聽見，於是不得不直着嗓子拚命叫喚，究竟不是長久之計，於是不得不縮短言詞，插入種種無意識的動作（『滑稽派』底種種醜態）以及種種不經濟的行爲（如車站買票，行結婚禮，發出殯之類）。謬種流傳以至於今，『文明新戲』竟變成了爛掉了肉的空蚌殼了。

我們都知道戲劇斷不能與觀衆脫離關係宣告獨立的。與觀衆無關係的戲劇只是『書架的劇本』，是讀書人消遣歲月的玩意兒，而並不能僭稱爲戲劇。我們若不探究一般觀衆底病根所在設法醫治，我們即使有極好的劇本與極好的演員也

不能與受病過深的觀衆發生關係的。自己沒有探病源與施治療的智識與手段而徒罵『中國的觀衆不够程度』，那是從前『文明新劇家』底覆轍，倒引得那班『靠唱戲人吃飯的』甚麼『評劇家』發出『廢唱廢鑼鼓的戲不能存在於我國』等等的謬論來。這猶如逼著黑籍的豪客去加入百碼賽跑，失敗了反說『體育不能存在於中國，凡是中國人就非吸鴉片烟不可。』

現在我們要把中國的戲劇引上世界戲劇底水平綫，自然不得不在劇本一方面多用一番功夫。但是劇場方面的幾個重要問題一日不解決，新戲劇就一日不得發達。重要問題中的最要問題，就是有病觀衆底治療問題。

好在我們愛美的劇社不以營利爲惟一的目的，所以我們儘富有試驗各種治療浮囂性底機會。大凡對於心理學略有研究的朋友都知道『暗示』底功用。我們現在可以利用種種暗示的方法，使所有到我們劇場來的觀衆都就我們底範圍，受

我們底訓練。營利的劇場因受了資本家底束縛不得不曲意遷就觀衆。我們愛美的劇社原本負有提高戲劇藝術的責任，又不受甚麽資本家底束縛；所以凡是合理的有益於戲劇藝術的試驗，我們都可以而且都應當舉行。

現在舉幾個例在下面，有志於提高中國戲劇的同志不妨依此類推去試行。

(甲)座位對號制。　凡是有組織的劇場都應當用座位對號制。進劇場來的觀客可以依着自己票上印就的號碼去找同號數的座位。此法可以免除許多先到後到底紛爭，以及派僕役預佔優美座位等的弊病。一方還能使觀衆得到『規律』底暗示。

(乙)印刷品的警告。　每張座劵面上印有『入場後請靜聽』，『場內務須肅靜』，『喧呌者請出場』，這一類的警告。一切在劇場中散佈的印刷品上都印有這樣的警告。

(丙)場內的佈置。　劇場中的色彩與觀衆底心理大有關係。對於顏色略有研究的都知道顏色有冷，熱，動，靜等的區別。卽沒有研究過的人迴想到喜事人家底四壁掛滿了紅帳時如何使自己感到興奮，喪事人家到處都見藍色與白色如何感到靜寂。劇場中未開幕時向着觀衆的就是台口的那個大幕。大幕必須用冷靜的顏色，最忌的就是各度的紅色。我們要表示舞臺底尊嚴，臺幕底形色必須含有一種尊嚴的態度。在臺幕上登烟捲與假藥廣告是現在那些知有金錢而不知有藝術的戲院底特色，我們固然尙不至於卑劣到這等地步；但是我們底臺幕及其左右並各種臨時的通告也不當有，因爲一貼有通告等類的東西，舞臺的尊嚴立刻就消失了。場內四壁絕對不許有火熱的色彩，中間也不該掛萬國旗或是五色國旗，因爲我們所要引觀衆注目的所在，並不是這個劇場，卻是臺幕後面的舞臺。總而言之，我們底劇場內容應當像一個莊嚴的禮拜堂，不應當像一個賣

字畫與零星物件的破佛殿。

(丁)劇場的空氣。　這個『空氣』不是指物質的空氣，却是指精神的空氣而言。場內物質的空氣應當要流通，要清潔，是不消說得的。精神的空氣，在開幕之前，閉幕之後，是由各職員造成的。職員中倘有一位是素性喜歡高聲叫嚣的，劇場中肅靜的空氣就能被他一個人破壞了，愛美的劇社有一個通病就是『只顧後臺不管前臺。』無論你底戲排練到如何精熟，倘若開出幕來就遇着臺下種種的擾亂，你底戲劇空氣一定不能充分的造成。第一幕糊裡糊塗地演完了。臺下底大多數因爲爭坐位或是受了高聲談話與婢僕役茶房底阻擾沒有得到劇情底綫索。照實在的情形說，你那第二幕也大可以不演了；因爲第二三幕往往是引伸第一幕底劇情，第一幕底戲情既不懂，第二三幕當然要莫名其妙了。我底一位同伴去年在上海新舞臺演過幾次蕭伯納底『華倫夫人之職業』，他底結果很使

他失望。他以爲這種試驗是失敗了。盲目的『評劇家』也興高采烈地說是新的試驗果然失敗了。他們都忘記了上海新舞台是充滿了鑼鼓聲音的劇場，而當晚去看『華倫夫人之職業』的觀衆中的大多數都是習慣於『濟公活佛』等胡鬧空氣的朋友，場中的招待都是不住的報票數，茶房不住的喚『兩盒紅』『三盒淡』。在這樣的情形之下，即使請莎士比亞與亨利歐文都活轉來跳上新舞台去也得失敗；因爲無論你底發音術練得如何高深，你一人底喉音斷不能抵敵千百人底喉音。要請這千百人不作聲必須由你那劇場中的員役自行不作聲起；不但如此，還應當由他們底神色之間表示出一種威重嚴肅的態度來（注意——我並不是勸劇場中的職員大家都板起面孔來，怒目向看客。）

以上四條不過是說一個大概。我希望各地愛美的戲劇家觀察各人本地底劇場情形，在這四條之外另尋出治療觀衆底叫囂習慣的方法來實驗，並且還希望你

們隨時告訴我。我不久到上海新舞台去仔細觀察過一次，覺得他們演那帶唱帶鑼鼓的半新戲時，每來一次唱，打一次鑼鼓，台下底叫囂聲也增高一次。好容易半天不打鑼鼓，台下靜著聽話了，而台上的鑼鼓聲又作，於是乎剛纔低聲說話的朋友也提高聲度，而剛纔側耳靜聽的朋友也開始談論或是咳嗽，或是碰茶壺蓋。鑼鼓聲愈高，茶壺蓋聲也愈高。原來台下人叫囂底習慣多半是由於（眼前的或是從前的）台上的高聲中傳染得來的。在那種情形之下不論是誰都要傳染那發高聲的習慣的，（眞怕熱鬧的朋友向來絕跡於中國劇場，）因爲人類原本是富有模倣性而且都是由慣在深林高山中高喊的原人傳流下來的。

（二）愛美的舞台

愛美的劇社往往不能得到現成的合適的舞台；而在目前的中國境內，幾乎尋

不出一個適合於現代戲劇藝術的舞台。近來各省雖有由學生臨時組織的愛美的劇社偶爾出現，但是他們只求滿足自己一時的衝動（就是所謂『過戲癮』）；在急不暇擇的時候，往往鼓着少年冒險的精神，把排練未熟的劇本演將出來，甚至舞台與佈景的問題在演劇兩天以前尚沒有解決。大約他們忘記了，或是竟沒有知道，舞台與佈景底重要；以致鬧出許多笑話來。看見他們鬧笑話的人想到他們是學生，而並不是專業演戲的人，自然就以一笑了之；而劇社的社員也自以為『我們並不是為戲劇的藝術而演劇的』；甚至於為自己殘缺的設備辯護着說：『我們原來不是「戲子」，何必一定要求完美？「戲子」是下等人！』

設備沒有完美而敢於登台演劇，確是一種可貴的冒險精神。如果愛美的劇社都是非常謹慎，非到設備完美之後方敢演劇，或是他們有看破自己設備缺陷的精銳眼光，只怕至今尚沒有一個愛美的劇社敢於實演戲劇，中國戲劇藝術底進

步不是更少希望了嗎！所以他們底冒險精神實在是可貴的。我所不能明白的，就是爲甚麼他們要看輕關於戲劇藝術的各種智識而自以爲不屑研究，爲甚麼一方面心裡梗着一個階級觀念看不起戲劇，而一方面又不能不登臺去「過戲癮」。我不久遇到一位北京著名的票友，聽他竭力自誇其歌唱的功夫之後又費了許多言詞竭力表明『唱戲是下等的事業』，他自己却是一個高出於『京戲』萬萬丈的人，但是他心中那個望塵莫及的偶像却原來就是這『下等事業』中的人物！

我們既不願爲時代的落伍者，我們所要提倡的既是現代的戲劇，我們所要建設的自然是一個現代的舞臺了。莎士比亞時代的舞臺上不適於演現代的戲劇；而現代的舞臺上也不適於演莎士比亞底戲劇。要知道我們所要建設的是何等樣的舞臺，我們就不得不先知道舞臺進化史中的三個時代。

（一）演壇式的舞臺（Platform Stage）這就是十六與十七世紀間莎士比亞演

他那些韻文的劇本時用的舞台。其形式與我國各處廟宇和會館裡的戲台大致相同。舞台的前，左，右，三面都可以容觀衆看見。那時候的背景與現在各處舊戲院裡用的相仿，每一幕裡也可以換幾次背景，所差的就是莎士比亞用的樂隊，並不像我們舊戲裡的『場面』要佔去背景底一部分，並且也沒有我們舊戲裡那些搬桌椅送茶水的『檢場人』；因爲『認有形體的人爲沒有』這個本領只有我們貴國裡中了舊戲毒的人纔够得上有。（外國人看了我國底舊戲之後，就『稱讚』這些『檢場人』有隱身法。）在這個時代的舞台上演劇，演者底三面被看客包圍；所以演者不能承認觀衆底存在，常常向台下人說話（如『你們聽見了沒有？』『他又來了！』又如我們舊戲中的小丑說，『老爺們，您瞧！』之類），以及『背躬』，獨白等種種不合理的玩意兒。總而言之，在這樣的舞台上，演者用不着想像自己是在一個想像的世界中做人，演者竟同西遊記中的孫悟空一樣可以

騰雲翻觔斗自由往來於人的世界與那個想像的劇中的世界；他們自己往往把自己當作看客底娛樂品與消遣物。

(二)圓口的舞台（Apron Stage）這是十八世紀太葉的產物。這就是由演壇式的舞台向後方略爲退縮，只在台幕之前保留一塊半圓的地位爲顯現特殊表情與向台下人說話之用。彼時台幕之後的佈景已漸進步，不像從前所用的背景那樣簡陋了。現在北京以及各通商口岸所謂『最新式的舞台』都屬於這一類。爲甚麼要留住半圓形的台口呢？原來因爲那時照耀台上的光都是由台底前面向後射來，却不能由台頂上面往下射或由環門裡面的墻上和景片上向左右前後射。環門以內既不能發充分的光，演者做有關全劇生命的表情與說重要話時自然不得不走向台口光耀最高處來了。

(三)鏡框式的舞台（Picture Frame Stage）這是二十世紀初期的出品。他底外

形不過是把從前台幕前面那塊半圓形的台口廢去就是了。何謂『鏡框式』呢？原來是因爲受了寫實派劇本底影響，台上的戲與台下的觀衆已畫成兩個世界，台下人看台上的戲猶如鑲在鏡框中的圖畫，把台沿環門(Proscenium Arch)認作藏圖畫的鏡框；所以稱這一種新式的舞台爲『鏡框式』。在這樣的舞台上演劇，演者可以用全心全力去做他那劇中的人，只顧到劇中的各個人，與他們同在這戲劇的世界中生活，不須再與從前的演劇人常常要討台下『聽戲的老爺們』底喜歡，常常要與他們去周旋。在這樣的舞台上演劇，『背躬』是用不着的了，因爲現時的看戲人已不肯相信與你同在一處的劇中人都是聾子；『獨白』也不相宜了，因爲你既不能鑽出『鏡框』來向台下人接談，而你所扮演的又並不是瘋子。我們何曾見過不瘋不癲的人能自言自語呢？目前除通商口岸有幾個外國戲院有這一類的舞台之外，我們國內幾乎尋不出一個這種新世紀的舞台來。所以沒有的緣

故就是因爲現在國內還充塞着各種非人的戲劇．這新式的舞台只適於演人生的戲劇而不適於演那些新的，舊的，和半新半舊的，非人的戲劇，換句話說就是因爲現在各種戲劇的演者尚沒有認識他們所應當要求的獨立的藝術生活；他們只認自己是在台上『渾飯吃』，是社會底寄生物，而沒有承認戲劇藝術底存在。既認自己是『渾飯吃』而無所謂藝術，他們自然不得不與臺下的觀客相周旋，常常用目光向他們表示種種的意義；因爲非此不足以『渾』到自己底『飯』，非此不足以得到闊人，富翁，與報棍底助力。

我們現在所要建設的就是這二十世紀底鏡框式的舞台。我希望將來各學校在建築禮堂時，學生組織的愛美的劇社動議要求在演壇後面留出一塊充裕的地位來爲建設舞台，安置佈景，以及化粧室之用；並且要求把這凸出的演壇造成能移動的，遇到演劇時可以隨時移去，藉此可以增加座位底容量，並可不致與現

代的劇本相抵觸。

圓口的舞台何以能進一步而為平口的鏡框式的舞台呢？寫實派劇本之盛行固然是這裡面的主要原因。但是假使沒有汽燈與電燈之發明，只怕這樣的舞台至今還不能夠在各國實現，至今還是戲劇的理論家想像中的東西呢。何以呢？原來舞上的佈景以及一切掛件都是易燃的材料製成的；所以佈景中間不宜點蠟燭與油燈一類的東西。沒有電燈或汽燈那樣的光耀，演員在『鏡框』內做些甚麼，台下的觀衆無由看見。所以戲劇藝術的各種進步處處與科學有關係。排斥科學以及否認進化原理的朋友偶爾認到幾個西洋字就想借來瞎說，偶爾尋到幾個好古怪的西洋人底一言半語，就想借來利用。他們鼓着誇大狂的豪興，以為凡是中國人所已有的都是好的，凡是中國人所未曾有的都是不足論與不必要的。這樣不虛心的荒謬議論現在到處都看得見。他們不但自己掩目充耳不肯從事於研

究，而且還阻止他人去研究，以為我們中國已有數千年的歷史，凡是人類所應有的我們已盡有了，而且件件都比他國的高過萬萬倍。現在有許多荒謬的西洋人也中了『東洋迷』，幫助他們興波作浪。記得從前有一個亡清遺老向我一個朋友說，『他們西洋人也說我們底袍套翎頂在各國底禮服中比較起來要算得第一美觀』。我那位朋友老實不客氣的回問他說，『那麼閣下何不勸那位西洋朋友回家去提倡改服制留辮子去呢？』我們對於那班否認進化原理以及利用西洋人恭維話來阻止國人進步的朋友也可以借用這句話來答覆牠。在他們誇大狂底後面還有一種毒害中國的偉大的勢力——就是一個『循』字！

世界戲劇藝術底進化是不可限量的。我們當然不能認鏡框式的舞台是世界的舞臺形式中唯一的盡善盡美的而不可以再進步的。但是我們現在為實驗世界的現代劇本起見，不能不認定一種形式以建設我們理想中的舞臺。各國舞臺的建

築師天天在那裡求建築上的進步，而戲劇的藝術家又天天在那裡求藝術上的進步。現在英美諸國中有主張恢復希臘時代廻廊式的舞臺的。飢寒交迫的德國人竟有主張廢去舞台在觀衆叢中闢出一塊地方來演劇的。這些試驗底價値目前尚難預定。我們一方面想把中國引上世界戲劇底水平線，一方面又不忍坐視我們這些精神飢荒的國人沉迷在各種非人的戲劇中向墮落方面亂碰亂撞，我們自然不能坐待幾十年，等他國正在試驗的理想舞台成功之後，然後順手取過來佔一個現成的便宜。我們要求目前的實行，自然不能不取法於世界的戲劇藝術中已成功而且最適宜於醫治我們目前種種病症的一種舞台底形式。這種舞臺底形式就是上面所說的鏡框式了。

劇社自己沒有舞台，而借得到的只是圓口的舞台自然也只得遷就借用。這些舞臺都是幾個毫無舞台建築的專門智識的尋常建築師底出品。這些建築師既沒

有在聲學上用過深功夫，而且屋主底目的原是爲賃給帶鑼鼓帶唱的舊戲用的，所以由這樣的舞台上發出的聲浪鬆散於周圍，廻轉的機會絕少。在這樣的舞台上演劇原本是牽强的，當然不得不走出台上環門之外——幕綫之外——來說話，因爲非此不足以使後面座位中的觀衆聽見。住在租借來的房屋裡，如何能够稱心如意呢？但是在這種可憐的情形之下，我們有務必留神的一件事，就是每個演員必須牢牢記住，不要在幕落時把自己關在幕外。還有一件事，就是台幕外左右兩個舊戲用的上下場門應當用與墻壁同色的布把他遮堵起來，不許有一個演員由那兩個門出入，因爲與舞台畫景底意義相悖。

萬一必須借會館中的古式戲台演劇時，我們可以用不惹目光的深色布把台底左右兩邊遮攔起來。左右兩邊在台口綫以內倘有樓上或樓下的廂房亦應設法堵絕，以免小孩們從那裡窺破幕後的一切佈置。

在學校禮堂或操場裡臨時設臺時，應當留寬裕的地位為舞台之用；台口至小要有二十五英尺寬，由台幕到景片至少有十五英尺深，由地板到屋頂片至少有十四英尺高。以上是最小的限度，較之尋常舞台小得多了。缺乏登台經驗的朋友往往想把台的容量縮到愈小愈好。這是不對的。

如果因受地位底限制，橫裡不得充分寬裕，我們只得向台底後身擴充進去，使佈景可以顯得深些。台的高度與戲劇底精神最有關係；因為台上常有站着的人，從他底高度上最容易比出舞台底高度來。太低的台往往顯得房屋頂在劇中人底頭頂上，壓得觀衆都覺得悶氣了。

台幕最好由上落下，或如床帳式的兩邊落下。從前「文明戲」學了日本小戲園式從一邊掩過來，由一個人在裡面拉着幕跑。「新式舞台」上舊戲用的那個變戲法式的幕竟用兩個人拉着由兩邊向中間跑來掩攏。這樣的工人叫做「跑幕的」。

舊戲班往往含有『養老院』與『棲流所』兩種性質，所以人丁興旺。我們愛美的劇社做不起這些不經濟的『善舉』，不妨利用地心吸力，讓台幕由上面式兩邊落下來。

（三） 愛美的佈景

佈景是一齣戲劇底衣服。一個人穿衣服必須與自己底身分相稱。一齣戲底佈景也必須與這齣戲底精神相一致。悲慘的劇情配以艷麗色彩的佈景，正如呼籲『救命』的乞丐披上了時新花緞的狐皮袍子，教人憐也憐不得，笑又笑不出。用着現代劇的目光去看濫用佈景的舊戲與『文明戲』，常常要感到這樣『莫名其妙』的情景。

現在人講到佈景就要稱揚上海幾個新式戲院。其實上海戲院的佈景並不是『佈』戲底『景』，實在是由『景』『佈』出來的戲。近來最流行的甚麼『濟公活佛』，

「就是我」那一類的魔術戲簡直專靠這佈景賣錢，演戲的人只不過在這些荒謬離奇的佈景中鑽出鑽進，為佈景底附屬品而已。有時候固然有很精美的佈景，很足以動人，但是這些精美的佈景已表示一種獨立的秀麗精神，無須用有呼吸的演劇人上來點綴。甚至於佈景太美了，登台的演者反顯得不美了，反類於畫蛇添足了，譬如有人在一張很好的山水畫上半空黏上兩個照相中的人上去以為點綴，你底想感如何？

這種喧賓奪主的魔術派佈景最能迎合那班專抱消遣主義的觀戲人心理，因為這些看戲人從沒有看見過真的戲劇。享慣了優越生活的北京人多半能夠拍板哼腔。他們到戲院裡去，還是想聽幾句唱工。上海人不識得北音的唱工，到戲院來如何聽得下去？聽既無可聽，自然專要看了。真刀真鎗看厭了。大轉舞台看厭了。滿台燈彩看厭了。那班半流氓式的戲劇界貴族終日昏天黑地，那裡知道

甚麼戲劇？（藝術兩個字更不用提了！）那裡想得到在戲劇本身上設法改良？他們只知道『將本求利』，而且要求得時間最短數目最大的利。這種『來了一套又一套』的魔術派佈景最能幫助他們達到這個目的。於是乎一班小報流氓（上海所謂『評劇家』）爭做重賞之下的勇夫，專爲他們搜集材料，編他們所稱的『戲』。這樣的『戲』無非是一隻船，專爲渡那些魔術派佈景過那金錢的河用的，而那班優伶無非是那撑船的篙手而已。

現在中國各省爭相做效的就是這一派不合理的怪誕佈景。幸而中國人近來很窮，這種揮霍尙不至做到極端。但是一談到佈景問題，人人都表示一種對於上海的偶像崇拜。在各處愛美的戲劇家腦中藏著這樣的偶像很多；有些是因爲受了上海各報中的大字戲院廣告暗示底力量，有些是因爲聽那些不知戲劇，不懂美術的親友底誇張。其實常在上海的明眼人早就看破了這些把戲了。

要敍述西洋各國佈景底經過決不是這一冊小書所能勝任，而且也並不是愛美的戲劇家所必需的智識。現在且略述最顯著的各派佈景底一個大略。

浪漫派的佈景。凡略有文學智識的人都知道『浪漫派』這三個字是甚麽意義，想我不多述了。這一派的胸境很大，以爲宇宙萬物無不可以一個舞台代表之；所以他們底佈景種類繁多，有宮殿，有天堂，有一切人的世界與非人的世界。這派佈景底目的，與這派的戲劇一樣，就是由他引看客去窺見全宇宙。總括一句，他們底任務就是當一個天文鏡。

寫實派的佈景。寫實派鄙棄前派遠大的目的，以爲前派是狂妄荒謬，重玄渺而輕實際。他們因受近世各種新科學之賜較爲深厚，所以就以顯微鏡底職務自任。顯微鏡底功用就是照見放大極微渺的一點東西。我們都知道顯微鏡對於我們人的世界有甚麽關係，並且人類已藉他底力發現許多前人夢想不到的東西。

寫實派裡的健將易卜生就是想把戲劇這種藝術由天文鏡底架子上搬到試驗室來改作顯微鏡用的第一個人。他所要照見的就是片段的人生，就是人底生活中的一小部分。他底戲劇大半是屋內的，而且只有四五幕。他這一派的佈景是要表現出劇中人所處的物質的境地。這派佈景中的門窗棹椅都用真的。一切用具大半都用真的，至少也要類於真的。但是他們底真沒有真到像漢口底魔術派一樣，真汽車從台上開到台下來壓傷觀客（演的是『閻瑞生』）；也沒有像上海底魔術派一樣，真的人頭上放真火，弄到真火燒焦了真人頭（某舞台演『七擒孟獲』時的慘劇）。

這派有時真到過了火，竟沿着『幕線』擺一排椅子，或是衣架之類；因為易卜生認『幕線』是那屋中四壁之一，就是『第四堵牆』。既認沿這『幕線』上有一道無形的牆，牆旁自然不妨擺棹，椅，衣架，棹子之類的器具了。而且演者因為承

認解門塔臘，常有背向觀衆坐下的毛病。

寫實派不但背景要求像眞，就速一切無關於劇情的零星物件都設備得非常精緻細膩。『過猶不及』，無怪戈登格雷要起來革命了。

象徵派的佈景。按廣義說，凡是舞台上的東西無一不是象徵的，因爲舞台上的各項工作無非是『以甲代乙』，而『以甲代乙』就是象徵底原來意義了。舞台上的殺人決不至於當眞傷害一條性命。舞台上的結婚也決不是當眞實行婚姻制度。那一件舞台上的事不是象徵的？那一種藝術不是象徵的？現在說的象徵派的佈景却是狹義的象徵，是對於寫實派欒費與累贅起的一種反動。換句話說，就是因爲寫實派底務求眞實過了火，以致佈景的裝工誤認舞台專爲佈景用的而忘記了舞台上的主人翁——就是戲劇。象徵派佈景底鼻祖戈登格雷就在寫實派底弱點上施行攻擊。他能利用電光以支配佈景底色彩；而他底佈景只是幾幅帳幕

式的軟片而已。他用深綠色的軟片代表樹林，用灰色的代表山石。他底木器也極簡單，只是幾個必需的棹椅而已。他底新理論所以能轟動一時者就是因爲他提倡佈景底簡單化，提倡以戲劇爲主而以佈景爲僕。除大資本的戲院主外，那一個舉辦戲劇事業的人不願意佈景底簡單化呢？除專恃奢華佈景以營生的佈景師外，那一個舞台裡的人不願意恢復戲劇底主位呢？

還有一個使象徵派佈景得勢的原因，就是寫實派佈景偏重於屋內的佈景與莎士比亞翻常用屋外景的名劇不相宜。所以戈登格雷底試驗品大都是莎翁劇。

近代有許多人誤會以爲戈登格雷是厭棄科學而提倡復古，甚至於北京底『捧角家』想借他來做一個新偶像以維持非驢非馬的四不像的舊戲底殘餘生命。戈登格雷是最愛利用科學的。戈登格雷也萬不能復古。古時何嘗有過電燈？沒有科學那裡來的電燈？而戈登格雷所發起的劇場新運動完全仰仗電燈的光。戈登

格雷派佈景底魔力全由電光中發出來的。沒有電光，戈登格雷底佈景祇不過幾幅帷幕式的軟片，那裡還能稱得甚麼新運動？

要明白戈登格雷底新理論須下一番精深的研究功夫。豈是幾個永不肯讀書，永不肯用虛心誠意來求智識的『捧角家』所能一目了然的？現在北京流行的四不像的舊戲——如天女散花，嫦娥奔月之類——中的佈景正是戈登格雷一派人攻擊最力之點——就是佈景底魔術化，調色不和諧，配置不簡淨，精神不一致，看客底目光爲背景所眩惑，以及以一個名角壓倒全場土偶木像般的配角。總而言之，凡有學理的根據的各種新運動決不能爲一二自私者所完全利用。

總而言之，寫實派底佈景師是想把現實人生老老實實地在舞台上代表出來，他們底手段是『代表』；而象徵派底舞台監督却想用暗示的方法引起看客底想像力，想像出戲劇中的幻景來，他們底手段是『暗示』。因爲寫實派中的健將都是

聚精會神在劇本一方面做工夫，把佈景這件事幾乎完全交在佈景師底手裡，以致所佈的景與戲劇底精神往往有『貌合神離』的弊病。象徵派佈景底鼻祖是戈登格雷。他底母親是女演劇家。他自己是當起碼小配角出身的演劇家。他指摘寫實派佈景與戲劇底精神不一致以及混亂看客底目光不遺餘力。在他底著作中不免常常露出『言之過甚』底痕跡來。他甚至於反對活人演劇，主張用大傀儡來代替演劇的人。他底試驗至今尚沒有完功，各國底戲劇批評家贊成他的很多，而反對他的却也不少。無論贊成他或是反對他，對於他所獻給劇場的兩件禮物，就是佈景與戲劇精神底一致，以及屏絕擾亂看客目光的瑣碎的細膩的佈景，沒有人不願接受的。

我們愛美的戲劇家至少也可已受了戈登格雷這兩件禮物，因為我們所要提倡的是藝術的戲劇，並不是一味迎合流俗，汽車夫，妓女等心理的胡鬧派的戲劇

。我們既不願而且也不能學上海戲院底資本家那樣的用金錢圖勝，任憑幾個畫工和木匠肆意揮霍。我們所需要的佈景是與戲劇精神相一致並且不亂看客目光的最簡單的。我們儘可不必認定那一派底旗幟向他去投降；但是我們既主張戲劇底社會化，在勢我們也就不能不贊成佈景底簡單化。

佈景底簡單化差不多已是今日世界各國愛美的劇社底共同的趨向。一則，因爲簡單的佈景輕而易舉，與愛美的劇社底財力不相衝突，二則，因爲佈景所需的時間較爲經濟，不致前後兩幕貫不住氣。愛美的戲劇家所注重的是戲劇。我們底佈景是爲實演戲劇而佈景，並不是爲炫耀佈景而演劇。我們承認佈景是一齣戲底一部分，是一齣戲底衣服，而並不能與戲劇並立的。與其爲佈景而犧牲戲劇，不如爲戲劇而犧牲佈景，因爲我們要把我們底劇場當一個人類性格底試驗室用，並不要把他當做一個圖書館，或是舊貨舖底陳列室用。

我們不能學大規模劇場底樣請一位佈景的專家替我們佈置。爲財力所限，我們有時只得『因陋就簡』地利用手頭檢得到的材料配製成我們理想的佈景。新式的教育中都提倡手工。我們儘可利用學得的手工實現我們底理想——就是有完整的，與戲劇精神一致的，不亂目光的佈景。現在且分爲屋內與屋外兩種佈景，詳細述一點配製的方法，以備各處愛美的戲劇家實現其實驗的精神。

屋內景　在愛美的劇社採用的現代劇本中，往往屋內的幕數居多，所以屋內景應當先加以討論。請看現在各處戲院所模仿的上海式的景片何等的不自然啊！成套的景片標上甚麽『富客堂』呀，『廂房間』呀，『洋書房』呀，『舊書房』呀，許多的名目。牆壁上畫了『窗』，『門』，『對聯』，『匾額』，『畫片』，甚至於『天然几』，以及几上的『花瓶』，『帽筒』，『時鐘』，『雞毛箒』之類。畫工程度高的，居然畫得活像是些眞的物件，居然有『光』『陰』『遠』『近』的區別。開出幕來，

這一張大『西洋景』片就够五分鐘的近看。看戲人個個贊『這片畫像極了』。只可惜這一次開的幕並不是要陳列這一片大『西洋景』，劇中人跑出來了。一霎時間起先以爲『像』的都變成『不像』的了；因爲一個眞立體的人能够打破平面上畫的假立體所造成的幻象。這時候觀衆都感到自己受了欺騙。忽然一個人從『西洋景』匣中走出來，向左邊或是右邊那個匣外（就是幕外）的門裡走了進去。忽然一個人從匣外（就是幕外）的門理走出來向這『西洋景』匣裡走進去。忽然這『西洋景』中的一扇布景或是紙糊的門開了。門動時門旁的牆，以及牆上的『掛件』，以及『掛件』下面畫就的影子也跟着顫動幾下。忽然後台吹來一陣風把『客堂』裡的『字畫』，『扁額』，『花瓶』，『帽筒』同時前後搖動，甚至於『太太』床帳裡面有來往走動的人，『小姐』底後房門口攢集好些男子底頭。至於那些令人作惡心的怪色醜畫更不用提了。這都是現在許多戲院佈景中常常發現的怪相。這

些醜態比起那不佈景的舊式戲台上許多剃光半個頭的流氓式的優伶擠滿台旁看戲的情景分不出甚麼上下來。總而言之都是爲了現在各戲院中只有忠於金錢的人，沒有忠於藝術的人。愛美的戲劇家對此應有何等的感想？

我們在自製景片時最應注意之點就是『門』與『窗』兩項製法底改正。蒙布在木框子上製成的門窗決不能像真木製成的門窗，因爲質輕而易生顫動。如果向舊木器鋪買帶框的真門窗再加上相當的油漆所費並不很大；但是如果鑲在景片中鑲得得法，再加上鈕，鎖，門等，就把布蒙牆壁底假相也遮掩過去，因爲真門真窗在開闔時都有聲音而且決不至於震動近傍的牆片。窗內門內再加上布製或是竹編的籬子（必須與劇情相合）益發看不出假相來了。

屋內景最好要有屋頂。這不但顯得活像是一間人住的真房屋，而且還能節省演者底聲浪。倘能從屋頂上掛下電燈來（以不與劇情相抵觸爲限）更足以加深戲

劇底幻景。

門窗底後面必須有襯片，如『外屋』，『花園』，『街市』，或是『另一間屋』之類。切不可讓看客從門開處看見後台，或是尚未上場的劇中人，或是佈景工匠與檢場人等。

牆壁上如須染色，最忌用紅色，因為火氣太大。鮮艷奪目的色彩概不宜用，因為佈景中最忌的就是『奪目』。應當在舞台上『奪目』的只是劇中人。劇中人或是與劇情有關的物件之外，絕對不許有『奪目』的背景；有了就是喧賓奪主。藍色與電光底變幻最有妨礙（往往能變成黑色），故不宜用。最相宜的色彩可在棕色與灰色底各度中選擇出來。

借來或是租來的整套佈景往往俗不可耐，而且色彩與畫工都與『不惹目』的條件相衝突。該物主決不容我們塗改他底畫片；往往我以為極醜的，他還認做極

美的呢。這時候我們若要遮掩原有的醜畫，不妨把最廉的布用圖畫釘釘在別處板上刷成我們所喜的顏色，乾透之後再釘到景片上去。切不可用粉光的竹布，因爲光面上刷不勻色彩。刷色之前必須先上一層和薄膠的白粉，與尋常畫景片時的手續相同，惟不在景片上試驗實物臨寫的畫法而已。

牆壁上必需的掛件應在開演日以前預先把釘繩佈置妥貼，每次開幕之前一掛就得，免致躭誤時候，使看客生厭。

屋外景　屋內景並不難佈，因爲有了牆壁，有了門窗，有了一切傢具就不怕表示不出房屋底內容了。談到屋外的佈景就不能這樣的容易了。現在各國都有偉大的舞台技師利用著各種最新式的器械尙不能解決許多屋外景的問題。無論你用怎樣複雜的顏料，怎樣巧妙的電光，怎樣精緻的器具，你總不能描寫出自然的天色來。沒有一個人能够創造一片靑天或是一輪紅日，或是一輪明月，恰

恰與眞天，眞日，眞月一樣。倘然果有這樣一個人，那簡直第二部『創世記』要出版了。你可以佈出一間很奇怪的屋內景來，向他人說，『我從前曾經到過這樣一間屋裡去。』美國做電影的技師可以把中國字的對聯上下聯倒掛起來，騙他底國人說，『這是眞的中國人底家宅。』但是你萬不能指着一張佈景的片子向人說，『這是我從前看見過的天色，』或『這是西洋底太陽，』或『這是三代以上的月亮。』爲甚麼呢？因爲自然的天色，日月底光都是人人看得見的東西，富人與窮人看見的天色與日月光並沒有甚麼分別的。

因此，與其費了九牛二虎之力用電光與顏料去模仿瞬息變幻的天色與日月光，得一個『畫虎不成反類犬』的結果，不如直捷了當地掛一片淡青色的幃幕代表天色，遇有必要時，在幃幕上塗上相當的顏料代表日光或月光。

必需的樹木可用挖成樹形的景片塗上深綠或是帶紅的綠色（因時季而差別）架

在天色片底前面。山石片亦宜用挖片，不宜學作山水畫，把遠近的山，雲，樹，橋，路，統通畫在一張景片上；因爲如果畫得好，這樣一張景片已自成一種獨立的藝術品，看客常要感到那件藝術品宣告獨立的呼聲。把應當貫注劇情中的精神分散了；如果畫得不好，那登台的演者還能受得了嗎？

在用幃幕式佈軟景時顏色的美是最要講究的。此事最好與對於顏色學有研究的朋友去商議，並且參照下面燈光一項中的各種方法實行試驗，自能得到很滿意的結果。倘若掛得得法，讓他鬆鬆地從上至下皺出很自然的摺紋來，（切忌繃緊！）再配上適度的燈光，則布質與絲質沒有很大的區別。最須注意的就是不要讓台下人看見幃幕上端邊幅以及掛幃的竹桿。上面應橫列一排或兩排（第二排離台口較近）的幃簷（與床上的帳簷相同），也要鬆鬆地掛着。幃簷如能上下自由，就能放大或縮小幃後的背景片。

佈景與劇中的時代或是時季很有關係，用畫片景時最宜注意。前幾年上海幾個『文明』戲社裡大演古裝戲時，佈景與時代不符的笑話層出不窮。最能教我忘不了的就是在穿着圓領衣衫的人物家裡棹上擺着自鳴鐘，壁上還掛著幾張荷蘭式的風景畫；劇中人身上披着重裘，池裡的荷花却又開得很盛。

木器與一切用具往往也與劇中人的環境發生很密切的關係，倘與劇中人底身分或是地位不合，便足以表示這劇社中都是些不學無術單想過戲癮的『草包』。桌上的零星物件擺得不合式不但能引起看戲人底厭惡心，而且還能減少演者底自信力。一個花瓶或是一個電話機擺得合式都能爲一齣戲增加許多精神。我要奉勸熱心的演者在幕起之前先把佈好的景細細看個明白，免得開幕之後覺得侷促不安，不像是這間房屋底主人，反像是一個遠來的客人。這種情形你在台上時或者並不覺得；但是看戲的人却看得很清楚，刻刻覺得你是在幾張大畫片中

做『戲』，並不是在你自己家裡做『人』。這那裡還能造成甚麼『戲劇的空氣』呢？看客心裡起了反動，不甘心受你底欺騙，不相信你是劇中的某某。那時候你底自信力完全消失。你就自覺是一個孤立無助，被逐出『戲劇空氣』之外的可憐虫。這種可憐的狀態往往是由於你在開幕之前沒有注意到佈景而造成的。

桌上的毯子或是白布與椅上的椅套必須清潔。書櫥中必須有書。衣櫥中必須有衣服。碗櫥與古玩櫥中必須有磁器與古玩。否則，開出幕來，看客要疑到你是在台上拍賣舊木器，並不是在那裡演戲了。

木器以及陳設品以適用為度，切勿過於要討好（這是難得有機會演戲的劇社底通病！）千萬記住，你是為演劇而佈景，並不是為陳列商品而演戲！

（四）　愛美的服裝

服裝這個問題為甚麼要在這裡討論呢？原來服裝就是與演者身體最切近的裝

飾品，可以說是佈景一類的東西。一齣戲是由演者到舞台上去代表的。演者的第一層裝飾是服裝，第二層裝飾纔是佈景；因此服裝與佈景也必須有一致的精神。講究了佈景而不講究服裝猶如建築住屋時單築了一道堅固的圍墻而用破磚碎瓦造房屋。

尋常愛美的劇社對於服裝往往在兩個極端中亂轉。第一個極端是過於求美觀而忘記了戲情。第二個極端就是隨便湊合，忘却了美觀。多數演員底服裝是由演員個人自己臨時向人借來的；劇社中竟沒有一個人理會到服裝這個問題。有時那位舞台監督或是主任不敢提起這個問題來；因為恐怕自己底力量不足以替全劇演員籌備衣服。有些團體因為排演的時期太短，竟得不到一次「化粧排演」(Dress rehearsal) 底機會。實演時各演員『鬥法寶』般的把親戚朋友處借來的衣服與飾物胡亂帶上台去。甚至扮了頭的穿了綢緞，而小姐反穿舊布衫。事後你

替去責問他們，他們可以舉出許多舊戲底例來——如『打櫻桃』，『遺翠花』之類——替自己辯護。讀者不要把我這些話當作笑談，這實在是真的情形。我親眼見過好幾次這樣的荒謬現象。

要補救這一類的弊病，第一個條件自然就是要每一位演員對於戲劇的藝術負責任，不得以『非職業的』爲種種推諉底保障。第二，就是每一個愛美的劇社內必須有一個對全部演作員負責任的舞台監督。第三，必須在實演之前數晚先行一次的化粧排演——至少一次。倘在學校內結的社，則這一次的化粧排演更是萬不可少的；因爲可以利用這次的排演爲請同學們參觀之用，免得在實演時來賓底坐位爲他們所先佔。如社中有評議股，或當地有對於戲劇藝術於研究的評劇家，（注意！舊劇名角底宣傳員或是廣告員不足以當這個名稱 現在他們盜用這個名稱不過是暫時的僭越，不久必有真藝術家出來推翻他們。）都應當邀

來參觀，並要求他們在閉幕後『開誠佈公』地供獻各種改良的意見。

演劇時用的服裝必須合符下面兩個條件：

（甲）美觀㊀　服裝底美觀並不指新奇的式樣與艷麗的色彩而言。按實際說，新奇的式樣與艷麗的色彩往往並不美觀。欲求服裝底美觀，必須在佈景底色彩問題上加以研究；因爲佈景是服裝底背景。現在各種商品多講求裝潢；玻窗底陳列，瓶盒底配置，仿單底印刷，事事多含着一個『襯托出貨物之美』的目的。這裡面並沒有甚麼別的秘訣，只不過是利用色彩之美而已。我們要借佈景襯托出服裝底美來也不得不在色彩底和諧性與反對性之中用功夫去。色彩學是一種專門的研究，決不是這本小書中所能兼容的。愛好戲劇藝術的同志能在這一方面用些功夫，將來俾益於劇場的機會正多着呢。

（乙）適當㊁　服裝底適當與否與全劇底生命都有關係。何以呢？因爲在書本上

，這齣戲底半個生命是由著者給他的，在舞台上這一半的生命是由演者補足成全的。演者底演作藝術完全以自己強固的意志力爲基礎，而這種意志力又完全倚仗自信力爲後盾。演者底自信力不堅，甚至完全失却，則一切動作都顯得是虛僞怪誕，矯揉造作的，永遠演不到『神而化之』的藝術底區域。這樣的演劇與遊戲場中的一切雜耍同等，那裡配僭稱甚麼『藝術』？這種非藝術的演劇我們還值得去提倡他嗎？

在忠於金錢而不認識藝術的戲劇界裡，服裝底不適當或是不合理彷彿是由社會公認通過了的。在寒窰裡守寡十八年的王寶川可以戴一頭翡翠的首飾，穿一身不沾一塵的綢衫，瞇着一雙『灌米湯』式的風騷眼，一出門簾就可以得一個聲同狗叫的『滿堂彩。』伴着寡婦孤兒過苦日子的『老家人』可以穿簇新的緞袍。一個貧賤的吏役（『白水灘』的十一郎）穿一身繡花衣服，肩上橫着一根棍，棍底兩

端掛着一對繡花的綢緞，可以說是『斗米斗麵』。甚至於肩担上的兩盞點着火的彩色玻璃燈可以代表兩桶水；紅綢彩褲可以代表起解時的囚犯衣服；銀首飾可以代表鐵練與手銬；紅袍紗帽的老爺堂前可以站着帶紅纓帽的差役；清朝以前的官兵與强盜都可以剃髮留辮子；唐宋時代的男子可以配近時服裝的女子。在這樣荒謬絕倫的空氣中要創造一種人的戲劇確是一件費力的事。但是愛美的戲劇家有舉起藝術之光的責任。藝術之光四面照耀起來，這些妖魔鬼怪的醜類自然會銷聲滅跡，而其中稍具幾分人的腦質的不幸者自然會改弦易轍地向人的路上慢慢走來。我們對於這些不幸者，哀憐他們底無智識都來不及，還忍心假借他們底不合理處替自已作辯護嗎？

要求適當合理，愛美的戲劇家在籌備服裝之前（借或自製）必須把所担任扮演的那個角色底身分，地位，性情，以及一切的環境細細審量一番。然後閉起眼

睛來。從想像中看一看你那意中的角色是怎樣打扮的。然後把他寫出一個太略來(補劇本上註解之不足)做一個製備或求借的標準。這樣纔能不越出劇情底範圍之外，纔不至於自減你臨場時的自信力。

服裝的式樣與色彩都能合符上面兩個條件了，而與自己底身材不合——太大或太小，過長或過短——則穿在身上決不能舒服，動作決不能自然，動作不能自然就足以減損你臨場時的自信力。無論如何出力。也演不出好戲來。這件事也應及早注意的。但是我要求演員們不要誤會了我底意思，藉此向担任代備服裝的同志們故意挑剔，故意作難，把個弄他人當作好玩的遊戲事。不要忘記了，你底演作底勝利與否全倚丈着你平日儲蓄的那份精神。你若乘着衝動劇烈時，(預備登台的人個個都免不了這種光景，)在演作以外的事務上日耗你一分精神就是在你臨場底勝利上減除了一分去了。不客慣的衣服初上身時多半是不自

然的。這樣的不自然片刻就過去了，與我上面所說的『太大或太小，過長或過短』完全是兩種情形，請不要再誤會了。

還有一件不可不喚醒愛美的演劇家的事，就是在舞台底燈光之下，真鑽石與假鑽石分不出多大的高下來，真金與鍍金簡直不能分別。演女角的往往在這些小處着眼。『赤金手鐲』，『金戒指』『珠鑽的金鐲』。一大篇賬開出來要社中的職員去代借。以『不登台』為要挾的條件。姑且不論職員難借了。即使容易，這些珍貴的飾物能在你底演作上增加多少力量？這不但不能增加你演作底精神，或許減掉些；因為你在必須用全副精神對付演作時，平空添了一個『隄防遺失』的責任心。這又何苦來呢？我在當學生時因為演劇遺失了一雙鍍金的銀首鐲。我底姑母借給我時說是真金的。遺失之後我急得要哭出來。我姑母纔告訴我，那是鍍金的。愛美的同志吓，你若沒有這樣一位『先見之明』的姑母，還是不要向

她借與金的飾物較爲尋常呵！

（五）燈光

燈光與舞台的佈景有非常之大的關係。佈景上的色彩常因受燈光中色彩底影響而生變幻。研究這種變幻的程度另有專門的技術，斷非三言兩語所能盡述。中國舞台上佈景的歷史已有十多年了，而專門研究佈景的人却一個也沒有——專門研究燈光的技術的人更不用提了。現在在各處都市的劇場中畫佈景的人與現在的『文明新劇家』一樣，並沒有在這一項專門技術上，下過刻苦功夫。春陽社由日本販進一點兒佈景的智識，造就了好幾位佈景師底『飯碗』。民國元年新新舞台由日本請了一位佈景技師與一位電光技師過來，又爲他們添了許多花樣。春柳劇社由日本帶回一位佈景技師來，又開了他們一次的眼界。但是這些都是『東鱗西爪』的殘缺不全的，而不是整個的，系統的智識。

現在各處遊戲場與舊戲院裡那些寬不及丈的小台上也掛着一望無際的遠景片。幾十里一脈的高山峻嶺，捲了起來永不落下去的波浪，都是很能引小孩一笑的玩藝兒。在岸底這邊來往的人一個個都能發出一個極大的影子來，直到海底那邊，接連着掩過幾十里的山頂。這種怪誕的異蹟我們常常可以在各處佈景的戲院裡去領教。看戲的人，演戲的人，甚至於自命為評戲的人都朝着這個人類歷史上所從來沒有的異蹟看慣了不以為奇，反而大家爭相贊歎這種佈景底「美」，唉！可憐的智識飢荒！

固然，我不能希望每一個愛美的戲劇家都學到燈光的專門技術。我如今只能介紹一些西洋舞台上習慣的支配燈光的方法，以備讀者實驗之用。

燈光可以算是佈景之母，因為沒有適當的燈光不論怎樣好的佈景都沒有生命。因此，在化粧排演的時候燈光必須列入，作為排演中的一項。倘排練不熟，

不但全劇的精神因而減色，有時還要鬧出很可怕的笑話來。

有一次美國一個愛美的劇社演某劇時就鬧過這樣一個大笑話。劇中的皇帝與皇后從窗格中向外看。皇帝說，『她爲甚麼還沒有回來？』這句話是燈光減低的一個暗號。但是那位管電光的主任忘記了。皇后就說，『天晚了』，那燈光還是沒有動。皇帝就回答說，『不錯，你看天色慢慢地黑來下，太陽差不多要下去了』，他把『下去了』說得非常之響亮。這纔把那位電光主任警醒，日光就突然落下去，引得看客哈哈大笑，把全劇底精神整整地衝一個散。這就是沒有把燈光排演的結果。

大凡愛美的劇社演一齣戲總是因爲這齣戲值得一演而後演的。既然值得一演就值得用我們底全副精神把這齣戲底全部演作弄得『盡善盡美』，（自然以自已

底能力爲標準。）燈光既是演作中的一部分，在我們力所能及的範內自然應當籌備妥帖；不宜爲節省經費起見太看輕了燈光這一件事。

現在流行的（並不是最美的）舞台燈光都是直接光。直接光中最重要的部分就是排列在台口的一排電燈，叫做『脚光』（Footlight）。這一排燈設在大幕之前，其寬度與舞臺環門相同，裝在燈槽裡面，其光祇向舞臺上射去，而不爲觀衆所見，脚光中備三種顏色的燈泡（白色，琥珀色，藍色，）每一色各自有一個開關機，方可隨便變換色度。但是愛美的劇社在學校或他種場所演劇時未必能够照這樣的佈置。因陋就簡的辦法就是安一排燈泡在台口（必須遮住向外的那一面不使台下見光）每個燈泡相離約在八寸之間，每三個燈泡中雜一個琥珀色的在裡面。琥珀色（中國電料行中稱爲黃色）的燈光能够減低白光耀目的程度，使略近於太陽光色。倘然劇中用得著月光，或是其他冷性的光度，那就得添置

與白光泡同數的藍色燈泡。在開藍光的時候必須把琥珀光全行關閉，否則被黃光一攙和就不見有藍光了。

斑光(Spotlight)是由舞台環門裡面射出來的光。這種燈光也可分爲各種色度，能遍照全台，亦能只照在一個脚色身上。斑光底最不合理的用法就是照一種美麗的彩色在一個名角身上，顯得他是一個比衆不同的舞台上的貴族。在名角制度末日將到的時代這種用法已爲一般藝術家所反對，廢止不用。有本領的電光主任在大規模的劇場裡面能運用全套斑光，使他底色度與每一個角色底性質相合，而且不使人覺得那燈光在那裡漸漸變換。

脚光與斑光兩種都是由台前向後射的，都能够顯出演者底影子在景片上面。若不設法避免，則一個人底影子可以遮過屋頂，樹梢，甚至於遠處的山頂。這種怪現象在中國許多不解燈光配置法的舞台上常常發見。避免的方法就是使用

邊光（Border light）使他抵住由前面射來的光。邊光每排底長度約與舞臺底寬度之半相同，設在舞台環門背後的上面。以及每塊橫片底後面（掛在舞台上面，代表樹葉等的橫景片叫做『邊片』（Dropborder））。邊光也分為各種色彩與脚光底色彩相調和。邊光的燈槽裡面塗著白漆，把燈光返射下來。邊光是由上往下射的，倘光度過高，脚光抵他不住，則演者底眼睛都顯得凹下去，鼻子與嘴唇都有影子了。這也是很不好的現象。在這樣的燈光底下演戲，即令絕色的美人登台也能變成夜叉的醜態。因此，在實演之前必須在燈光底下排演一次，使由上向下射的光與由前向後射的光互相抵抗得住，不至於射出有礙於美觀的影子來。

堆光（Bunch light）是由左右兩旁景片中射向台中的光，為代表日出，日落，月光，爐火等用的。發堆光的燈與幻燈相似，裝在長桿的燈架上，燈架可以隨

便搬移。用時可將桿底盤插入景片後面地板上的孔隙裡。各種顏色底變換都在幾條膠製的軟片上面（與電影片相似）。發光用的燃料是炭精或鈣（即車燈中用的『電石』）。堆光燈在歐美各國發售劇場用品的舖裡都買得到。

條光(Strip light)就是一短排安在槽裡的燈泡，可以隨便搬移，接上相離最近的電線就能發光，把這一塊地方照得格外的亮些。

不論用那一種光，總不要忘記了，白色燈泡太惹目光，不宜單用。最妥當的方法，上面已經說過，就是每三個燈泡裡面攙雜一個琥珀色的。佈景內景時這一步必須做到，否則演者臉上都顯出很可怕的青灰色來了。但是舞台上面懸著的邊光不妨盡用白色的，因為他並不直接射向演者底臉。

劇社為經濟所限，不能應用上述的各種燈光時，這兩種光是萬不可少的：第一，台口一排脚光，安在返射力極強的（在槽裡塗白漆就得）燈槽裡，其寬度

與舞台底寬度相等；第二，舞台環門（就是裝舞台畫景的那個鏡框子）裡面頂上以及每排橫掛片裡面都掛一排邊光，燈槽必須有極强的返射力。單用脚光而不配邊光是萬萬不可的，原因上面已經說過。還有一件最要緊的事就是每一排燈必須各有一個獨立的開關機，方可適應劇情，自由增減台上的光度。

在沒有安設電燈的內地以及在電力供不應求的都市的愛美的戲劇家對於我上面所述的即使不以爲是廢話，也總覺得不合實用。現在在中國戲院中最流行的就是煤氣燈（又稱水月電燈）。煤氣燈中藍色的成分含得太多，若不設法摻雜黃色或是紅色的成分進去，演者底面容便顯得慘白憔悴，個個都成了肺病院裡的病人了。要補救這種弊病，上面述的三個燈泡中摻雜一個琥珀色的燈泡這個調和方法依然適用——就是三個煤氣燈的中間一盞周圍糊一層極薄的淺紅色綳或是淺紅紙。客座中必須有充分的燈光，是中國劇場中的舊習慣。我們固然要漸

漸地把這種有害的舊習慣打破，但是不可太快；因爲這個習慣的裡面藏着兩個原因：第一，恐怕警察底保護力不足，難免有大兵硬戲院或是剪綹小賊乘看客興高采烈時施手段；第二，因爲男女社交平常過於受壓迫，進了戲院猶如彈簧離了阻力彼此大看而特看（男女分座的戲院裡互看的慾望更高。）我們底目的固然不是營利，但是我們決不可與看客脫離關係；所以我不主張客座中十分黑暗，但是我同時又反對台下與台上有同樣的光度；因爲人底眼光都有偏向最光明處的習慣，台下與台上倘有同樣的光度（現在中國各劇場裡大半如此）簡直是暗示觀衆，不妨向台上或台下隨意瀏覽了。倘依我上面的方法把中間一盞煤汽燈周圍罩一層紅綢或紙，則這盞燈底光足以照見客座全部了。其餘兩盞不蒙紅色的燈必須用洋鐵片把觀客座的光隔住。這塊遮光的洋鐵片裡面可刷白漆，增加燈光底返射力。

在煤汽燈下面要玩日出，日落，月上，等的把戲是不可能的。但是，如果劇中有夜景，應當用淺綠綳糊在灣成半圓的一個鐵絲環上遮住每個挂在台口的煤汽燈。倘必須月光可用汽車上用的鈣燈(即電石燈)，但是非熟練不可，否則難免要弄巧成拙，鬧出笑話來。

（六）『後台』的常識

尋常職業的戲劇家所認爲『後台』的常識的，從缺乏經驗的愛美的戲劇家眼光中看去好像都是『秘訣』。凡百職業的裏面總有多少輕易不肯告人的『秘訣』，其實都是每種職業中很普通的常識。『後台』的常識差不多都是些變戲法的方法，說破了幾乎不值半文錢。但是愛美的戲劇家若不先把這些把戲底內容識透記住，則當租借營業的舞台演劇時難免受『後台』工役底欺朦。

影片中的門應當向內開，就是向舞台中心開出來。這個裝置法已成爲常例，

因爲演劇家都相信這個樣子的開閣在上場與下場時分外有勁，有精采。反而言之，若向『後台』方面開閣就失了勁，沒有精采。

窗上的玻璃當然不宜用眞玻璃。五金雜貨店中有一種電鍍網紗可以用，從台下看來，與眞玻璃一般無二。但必須用新的，舊了毫無用處。

屋內景片的牆上，倘非必要，總可不掛圖畫。一則因爲要蹧蹋看客底寶貴光陰，二則因爲並不美觀，從遠處看來好像牆上生了瘡，從近處看得淸淸楚楚是一幅絕妙的畫，把看客應當給與演者的注意奪去了。倘劇本中註明必需用有關劇情的照相，這張照相也不當畫得太精緻，只消潦草數筆以能夠表示是一個人底容貌爲度。

台上傢具中不宜用面向台口的鏡子，怕的是反射燈光向客座中，又怕看客從鏡中看出景片後面的事物來。在必須用鏡子時，宜用鋅片遮蓋鏡面。

台上不宜用過矮的椅子。椅子底高度不得在十七英寸以內，因爲就座時不方便，離座時更不雅觀。小孩用矮椅當然不在此例。

屋內景牆上的電燈開關機不可裝得太高，最好是與人臂相齊。過高了，演者在開關電燈時不能得雅致的姿勢。

舞台地板上必須常常蓋一層粗麻毯子或是油布，務必要鋪平。佈屋內景時，用深暗的中立色。佈屋外景時，用棕綠雜色，顏色太鮮艷的地氈足以吸住一般無聊的眼光，引得許多少見多怪的人站起來當甚麼新奇把戲看。

發雷聲，可用一張很薄的大鐵片掛在舞台相近處，用雙手搖動就能發聲。倘有軍樂中的大鼓，輕輕打動，更與雷聲相近。

用高度的燈向能返光的物質上突然射去，就能發與閃電相彷的光。

要作雨聲可用洋鐵做一大圓盤，盤中裝小石片一人捧盤團團搖轉便得。

火景中之火焰可用沸水在屋片後面發蒸汽，另用黃色及紅色光向蒸汽上射去，但不可令人看破紅黃色的光線。

吐血可用無毒的紅水(藥房中都有)與冰糖水熬進一塊棉花裡去，熬到水乾棉結成塊爲止。未用之前可隨便夾在指縫中。與口涎相和便成極膩濃血。尋常用血時也應和糖在紅彩中。

衣上帶雪可用帶水的食鹽，在將上場時刷上肩頭，胸前，膝上，及帽上。

台上用的酒，萬萬不可用眞酒——不論酒力强弱都不宜用，一則怕有礙於發音機關。二則因凡登台的人心氣都是浮動的，一有酒意便成醉態，於演作大局大有妨害，酒瓶中可裝冷茶台下看來與眞酒無異。

劇中情節有必須在台上用飯時，除湯以外，凡麵包，布丁，米飯等實質食料都應當用入口卽化的膺品，在西洋點心舖中都可定製，大概是用鷄蛋白，白糖

，牛乳，小粉等發鬆了之後在鐵灶上烤成的，爲甚麼不宜用眞飯食呢？因爲吃眞的麪包與米飯太費時間。尋常人吃飯總要費二三十分鐘。看客坐在台下，決不能奉陪，看你們吃二三十分鐘的飯。

舞台上的演作常受時間的限制。這件事演劇人是不可不明白的。演作時必需做得與眞情實事一般無二，但必須常常想到這一層——就是節省看客底光陰。可也不能因爲節省光陰起見處處都露敷衍潦草的痕跡。家常瑣事在台上演得逼眞都有增加看客興趣底能力。例如佈置餐桌上的食具，端盤上菜，送茶，遞烟，折開信封等類的事都應當在敏捷之中含有十二分『活像其事』之意。愛美的演劇人往往看輕這些瑣碎事，上得台去好像竭力要顯出『我是我，並不是現在我扮的這等樣人』，或者『我是一個重要人物，看不起這些瑣小事』。存這種心的人，老實說，不配登注重藝術的舞台。舞台藝術中最淺的原則就是『粧猫要

像猫，粧狗要像狗。』但是『像』得過了火就等於『不像』。而且，無論如何『像』，總不要忘記了看客，總要設身處地替看客着想。

換景實在是一件最要注意的事。每幕演完之後請看客靜坐十分鐘以上等候台上換景，雖有絕美的音樂輔助，也還是不適宜的。在幕外加演講或別項遊戲以敷衍看客更不相宜。惟一的原因就是因爲休息太久了足以消失看客腦中已造成的『戲劇的幻象』(Dramatic illusion)，看客底有耐性與否姑且不去管他。因此，舞台上換景的一番工作必須設法找老練的後台技工來做。這類的技工之間當然有一個工頭。這位工頭平常有沒有系統的訓練很是一個重大問題。舊戲院的後台含有養老院的性質。這裡面的工人大有『無爲而天下治』的氣概。他底惟一宗旨就是『多一事不如少一事』。這樣的工人滿臉是個內行，其實眞不可靠，有時還不如我們自行訓練出來的技工。

換景的時候有顯然各別的兩項工人。第一是**換片人**，多半是由木匠改業的。第二是**檢場人**(Property man)，可由社員担任。看重勞工的劇社儘可自行訓練出一班換片人與檢場人來。訓練的方法非常簡單，就是每人認準了在這套佈景中自己該做的事，臨場時只是趕快做這些事，不必管別人底快不快。每一套佈景必須由佈景主任指揮排練數次。『熟能生巧』，多練自能按步就規，絲毫不亂，而且所費的光陰往往多練一次就能縮短一些。惟一的要訣就是聽佈景主任發一字令——『換！』——後各人立刻把該搬的物件搬動，動作與機器一樣，不容有須臾的思索與躊躇。

開幕之前先由檢場人將本劇每幕中應用的器具物件料理出一個次序來，放在便於携取而無碍於搬動景片的地方。

其次就是由換景片人把逐幕應用的景片依次分套排列出來，放在便於移動的

處所。換景人腰間常常掛一個釘錘，和一袋釘子。

佈景主任一發了『換！換！』字令，景工立刻將佈就的景片折去；檢場人立刻把台上的零星物件堆在一起先搬進去，然後換好下一幕應用的木器，地毯，等笨重物件。檢場人一擺好了木器，換景人立刻將後壁，旁壁，屋頂，襯片等依次裝好。佈景完成後，檢場人立刻把已經清理好了的零星物件放在必需的地方，電燈工人立刻裝上景片壁上或是桌上架上的燈泡，接上電線。

一切事情必須預先佈置妥貼，凡屬佈景部分的工人必須練成『聞令即發』的習慣。因此，凡有煙容與病態的人此處是很不相宜的。職員要修福積德，儘可在別處做去。後台並不是調劑老弱的相當處所！就如電燈工人也必須把逐幕應用的燈泡電插統通預備妥當，一見景片裝好，就該立刻安上，決不可延到這個時候方纔裝配燈罩，與螺托，或是試驗電力，這些事應當在開演之前早就辦好了

的。

千萬不要在景片裝好之後從錄在景片上的門戶中搬動笨重的木器。這些東西都應當在景片佈好之前放在相當的位置中。窗門帘及壁上掛品必須預先掛在景片上，同時搬動，不宜在佈好景後從從容容地掛起來。須知現在消耗的是看客底光陰，不單是自己底光陰。

除了應當使看客看見的人和物之外絕對不許讓看客窺見他所不應當看見的人和物。中國舊戲的武戲中，兩軍可以在景片旁邊站在一起看陣前的小兵與小嘍囉翻觔斗。又如後一齣戲的用品，像帳簾城牆之類，不妨在演前一齣戲時預先看見。在藝術的戲劇裡這種情形是絕對不許有的。門窗裡面必須設襯片。在門窗與襯片之間絕對不許有人走過。從門縫中向台上窺看應當嚴行禁絕。看客從門窗間或景片縫中看見後台底人或物是舞台監督（或主任）之恥。舞台監督與佈

景主任在這種地方決不可顧到情面。因爲知道體面的人一經說明理由之後決不至於在此窺探。

在換景時，除了預先約定兼任佈景的演員之外，其餘不論重要與不重要的演員均不得在搬景的路線內走動，或立定，或幫助搬景，（這樣的幫忙往往得『愈幫愈忙』的結果。）

在景片相近之處無論何人均不許吸烟，因爲製景片的物料多半是易燃的。此事須由職員與演員大家來負責，切不可疏忽或是顧情面！後台如有成文的章程，此條必須列入。

『後台』除由提示人排就應發向台上的聲音之外絕對不許有一點能使台下人聽見的聲息。在景片後台爭論，相罵或鬥毆簡直是侮辱『後台』全體人員。舞台監督（或主任）對此等事得隨時行使其絕對的權威。在換景之時更宜處處留心步步

謹愼，總要指望開幕後看客驚服我們佈置之神速敏捷，卽不可先讓他們聽見我們因『意見分歧』，『行動無規律』而釀成的種種可笑的聲音。總而言之，『靜』字是『後台』人個個應當嚴守的秘訣。不常登台的朋友心氣最易浮動，一到後台就想發脾氣與鬧意見。惟有一個『靜』字訣是引他進成功之域的寶光。

（七）樂隊

在西洋戲院裡，台口下面都設一個樂隊席（Orchestra Box），比客座略低，以免妨碍視綫。戲劇中樂隊底存在，在中古時似乎是必要的，因爲台上常常要唱歌。現在只能算是一種輔助品，只爲閉幕時娛客之用。近來戈登格雷輩新派著論反對樂隊，以爲戲院中用他不着。將來或者樂隊要絕跡於劇場，也未可知。但是現在我們要在中國提倡新戲劇，有不得不用相當音樂底補助之勢。何以呢？因爲我們要請聽慣了鑼鼓喧天的舊戲的看客來看我們不帶鑼鼓不帶唱的正

宗戲劇正如請他們由十六世紀式的地球飛行到二十世紀式的地球上來。這時候如果不給他們一點相當的精神的調和難免要起思鄉之念，想退回到他們那十六世紀式的地球上去。調和的方法就是以樂代樂——以雅樂代替俗樂。我在前面已說過，替人戒鴉片烟應當漸漸在藥品中減低刺激程度，不應當立刻送這些不幸人上操場去，加入百碼賽跑。

在北京上海等處雇劇場用的樂隊並非難事而且酬資也不甚高。在雇不到樂隊的地方不妨用幽靜高雅些的本土樂器，但萬不可用專吹進行曲的軍用銅樂。這些銅樂裡面都含着殘忍好殺的刺激性。與舊戲鑼鼓的刺激程度不相上下。軍樂隊之不能多用弦樂者不宜雇用。

樂隊應在閉幕後奏樂，或在休息數分鐘後將近開幕時奏樂，均應預先規定，如倘休息的時間不很長，看客不必離座，閉幕後就該奏樂到下一次開幕爲止。如

有長時間的休息讓看客到他室用茶點時，樂隊亦不妨休息，到離開幕兩三分鐘時開始奏樂。這就是給看客知道『台幕將開』的信號。佈景佈不好，奏樂奏不完，看客中必有厭惡疲倦的表現；因為他們是到劇場來看戲的，不是來聽音樂的；又因為懂音樂的人少，懂演劇的人多，（不能使人了解的『半生不熟的劇本』屬於另一問題）。樂隊應用之樂譜必須與全劇精神相一致。如果戲劇引起的情緒與音樂引起的情緒性質相反，看客能在不知不覺中感到非常的不快。

因此，樂隊領袖應當先與舞台監督（或主任）每演一次必有一番接洽；否則，各趨一方，蒙其害者就是指望享受藝術之樂趣的看客。

倘劇中有需要音樂之處，舞台監督必將演者喚起音樂的機關語以及其他項暗示繕成一份指示單交給樂隊，以免臨場失錯。如有這樣的情形，樂隊與劇社須聯合排演數次，至少也得有一次；否則難保不鬧笑。

開演的十分鐘以前，舞台監督應發信號給樂隊請他們預備。最好的信號就是開樂隊席的電燈指示他們奏樂燈光忽明忽暗是指示預備停止，熄客座中的燈光，開台上的燈光，是指示開幕。用銅鈴或警笛指示開幕是已往的風尚。現代劇場中有一種公認的習慣就是『除了故意要使看客聽見的聲音外不使他們聽見一點聲音。』這個習慣成熟之後，看客底心態就永遠跟着戲劇進行，聽到雷雨聲就知道是劇中人遇到雷雨，聽到窗外有汽車來往聲就知道是劇中人的住在都市中，聽到鐘聲就知道是與劇情有關的鐘，而無暇想到現實世界中一個區區的『我』，以及與『我』有關係的一切現實的景象。這就是戲劇這宗藝術所獨能給與人類的娛樂。不能把這樣高尙的娛樂給與人類的不配稱爲『藝術』，自然就不成其爲『戲劇』。

第八章　結論

戲劇藝術既是各種藝術底結晶，所以這裡面的研究是無窮盡的。現在關於戲劇研究的專書，除商務印書舘出版的一本西洋演劇史外，一本都沒有。我這一本小書只可當得愛美的戲劇家進藝術之宮的一個鑰匙這個鑰匙只能用來開門進去。進門之後你就能看見面裡有無窮盡的可愛的寶物，眞有『取之不盡，用之無竭』之妙。可是，這不過是一個開門的鑰匙。你有了鑰匙之後，動手開門與否，鑰匙是不負責任的。進門之後，朝前進去或向後退回，鑰匙更不能負責任了。我眼前只能盡我的責任把這一個小小的鑰匙供献給與想進門去一看的讀者。

排演一次戲劇如果除死背詞句，上台去出出鋒頭之外演者得不着一點自已受用的益處，那簡直是白白耗費氣力。在每一次排演中必須顧到這三方面：第一，自已，第二，社會，第三，藝術。

職業的戲劇家，除眞能愛好戲劇藝術的少數人外，演劇是爲要餬口，養家，或是想發財，想享受貴族式的生活。我們愛美的戲劇家爲的是甚麼呢？爲『出鋒頭』吧？『出鋒頭』並不是甚麼惡德。『出鋒頭』也並不定有害於人。戲劇所恃以爲基礎的表現本能與『出鋒頭』實在分不開家。青年人愛『出鋒頭』並不能算是一件不名譽的事。罵他人愛『出鋒頭』的人自已遇到充分的機會時准能驚惶奔避不想去『出鋒頭』嗎？如果青年人全都是暮氣沈沈的『隱君子』沒有一個愛『出鋒頭』，這個民族是何景象？所以上舞台去『出鋒頭』並不是件壞事。但是如果你眞有『鋒頭』應當讓他自已『出』去，切不可把你底全付精神耗費在『出鋒頭』上。假使你底惟一目的只是一個『出鋒頭』，你底心氣浮動過甚，上得台去不能使自已鎭定，表情與動作自然不能適合戲情，而且你臉上常常要露出一種惟我獨尊自私自利的卑鄙齷齪相來。這種氣燄足以使你穩坐在汽車裡，壓服兩傍站着掛

盒子砲的馬弁，而不足以助你在看客面前『出鋒頭』。因爲不論甚麼人都反對他人有自私的表現。看客反對你我有狂妄的態度與你我反對他人底狂妄態度一樣。再者，一齣戲決不是我一個人所能演的。我心裡只想到『出鋒頭』。他人心裡也只想到『出鋒頭』。因爲我只想『出鋒頭』，就妬忌你『出』比我更大的『鋒頭』。在這樣的情形之下，每一員演者心裡只存了一個『有了你就沒有我』的心，後台意見的衝突永鬧不清楚，甚至於相罵打架散場。這樣的組織是有害的，不但不演。所以有害的原因就是因爲一兩個演員把『出鋒頭』當作演劇惟一的目的。這不是我信口胡說。這是從前『文明戲』所以破產的主要原因，是我親眼觀察得來的。現在『文明戲』的後台裡面依舊是充滿了戰爭的空氣；妬忌，傾軋，高壓，屈服，的怪態無時無刻能休止的！

因此，我要奉勸我們愛美的同志不要把登台『出鋒頭』當作演劇惟一的目的。

諸君須知道現代戲劇與中國舊劇裡那種貴族式的名角制度絕對的不相容。在名角制的舊戲裡，一個人可以代表一齣戲。其餘扮配角的人只是這一個人底工具。梅蘭芳可以唱一齣數十人合演的『天女散花。』配角是誰可以不去管他。從前『文明戲』裡有幾個野心家很羨慕這樣的寡人政體，把一班雇用的配角頂上一個某字排行的別號，（如『天』字派，『無』字派，『魂』字派，『劍』字派之類，）或是用自已底名字造成一個派，（如『樂風派』，『天知派』之類，）使看客只認得他一個人。但是這種制度在新劇界裡是不能久存的，二十世紀的空氣與他很不相利的。結果就是從前獨攬大權的一人變成衆矢之的，『王位』式的幻夢化作戲劇界笑駡的話柄。這就是把『出鋒頭』當作演劇惟一目的的朋友一種很切近很明顯的『前車之鑒。』

實演戲劇之所以有益於個人並非專在『出鋒頭』上。最大的目的就是使演者與

戲劇的文學相接近，從這類的文學裡得到一種豐富的新人生觀爲自己立身處世根本的標準，並且把自己所已得到的普施給民衆，以愈普遍愈深刻爲目的。總之，我們並不是專爲好玩，愛熱鬧，愛出鋒頭而演劇的。我們是因爲受到一種不忍不分給人，不敢不分給人，不可不分給人的精神飯糧而演劇的。我們因爲相信除演劇以外沒有更普遍更深刻的傳佈方法，因而不得不演劇的。凡與我同伴工作的都是我底化身，都是與我同受這樣使命的人；所以愛應當愛他與愛自己一樣。如果有人不能體貼我底心意不能愛我像我愛他一樣，那就是因爲他沒有透徹了解他自己受到的使命。我既比他明白些，我就有使他明白所受使命的責任。要達到這個目的惟有「以身作則」一法可以使他受到感化。

愛美的戲劇家因爲不以戲劇爲專一的職業，故不能用全付精神修練舞台的種種技術。這原不足怪。但是在任何職業中斷沒有絕對不能得到功夫修練演劇技

術的人。中國成語說：『有志者事竟成』。英國成語說：『有意志的處所一定有路』。只要有志，斷不怕找不到修練的功夫。從前有志於演劇的朋友找不到修練的門徑，以致臨場時常常在無意中向看客表示『我是舞台上的客，不是主人，』或是『我本不是戲子，現在暫時上台，所以不負責任。』在愛戲劇的人看來，這樣的人簡直是舞台上的侵掠者，猶如到飯店裡去白吃了一頓，向夥計們說：『我不是你們底主顧，所以不負給賬錢的責任。』我希望往後愛美的戲劇家不要再有這種無理性的表示。須知你一登舞台，立刻就與舞台發生關係；所以斷不能不對於藝術負責任；否則就是舞台的侵掠者。誠心愛好愛美的戲劇的朋友，仇視這一類的侵掠者，也是意中事，誰願意看見他人向自己愛好的事物行侵掠的手段呢？好在介紹戲劇智識的書報已隨需要而逐漸增多。果能有志於研究與修練的朋友也不患無門徑可得。有門徑而不願尋求，居心以舞台爲侵掠行爲

的試驗場，那就是自認爲愛美的戲劇家之公敵了。

以演劇爲遊戲的人，我們並不反對他。我們所以不肯把戲劇當作遊戲，不得不鄭重其事地把他當作一種神聖事業者因爲我們相信戲劇底功用不止於遊戲。我們相信戲劇有許多功用爲一班以之爲遊戲的人所未嘗夢見。我們相信戲劇能做宗教，教育以及他項單純的藝術所做不到的奇蹟。中國的民衆因受數千年專制皇帝以及一切爲皇帝宣傳高壓主義的人所壓迫猶如纏傷的小脚與束傷的細腰。宣傳解放的福音最普遍的機關就是愛美的戲劇。中國社會由病的狀態到健全的狀態最短的一條路就是愛美的戲劇。我們既領着這樣的使命，負着這樣的責任，我們還有多餘的功夫躑躅在遊戲性質的戲劇裡面嗎？我們還有多餘的功夫去研究『伺候老爺們』的那種光怪陸離的假戲劇嗎？

易卜生說：『許多人還在那裡鼓吹政治的，浮面的種種革命，但是這些東西

全部是廢物。必需革命的乃是個人底靈魂。」

愛美的戲劇家底惟一責任就是從戲劇藝術底一條路上引自己以及民衆去實行個人靈魂底革命。

（全書完）